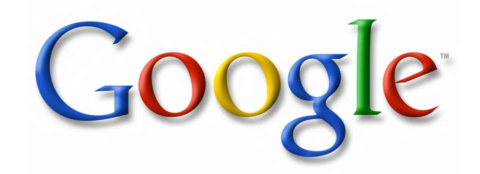
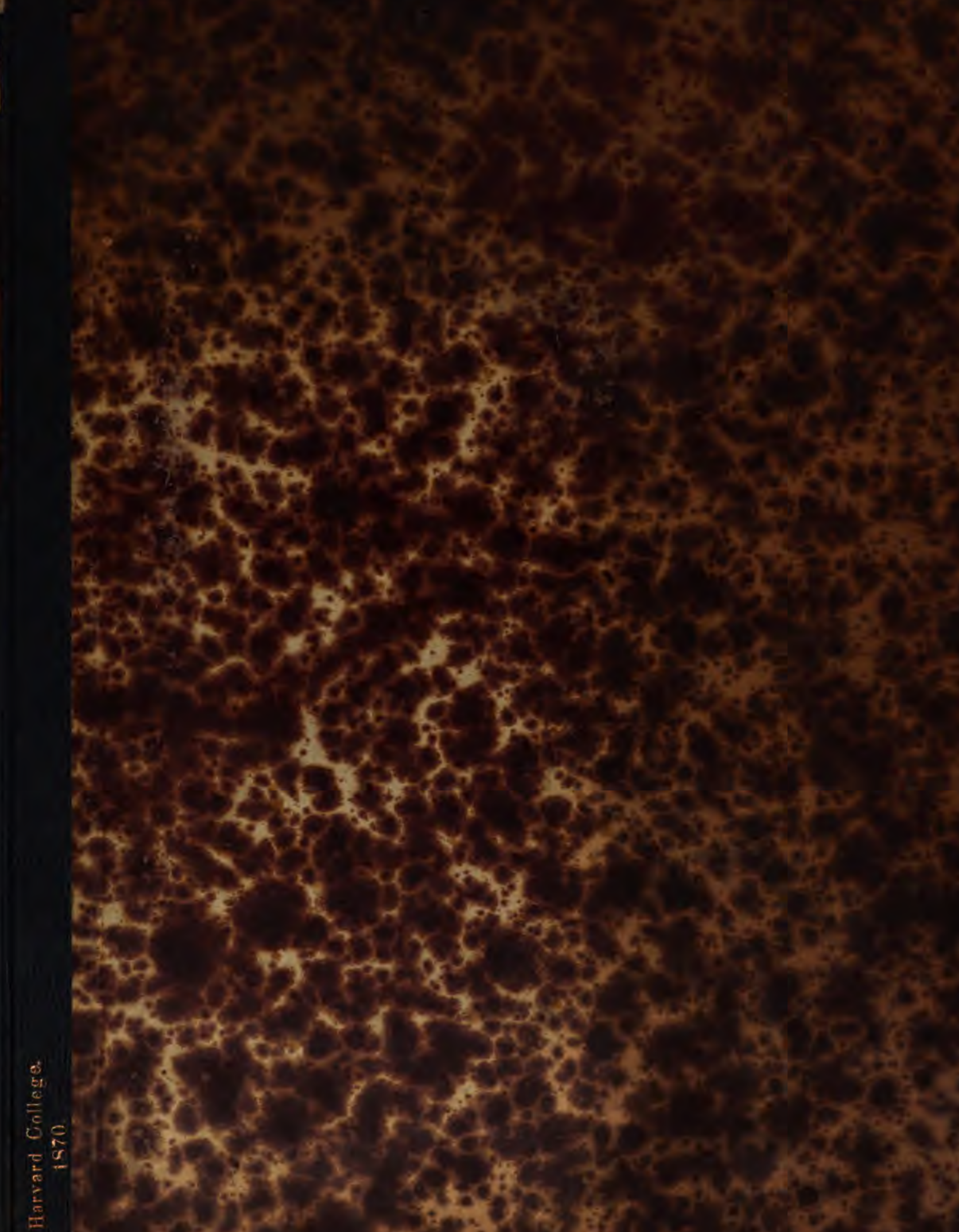
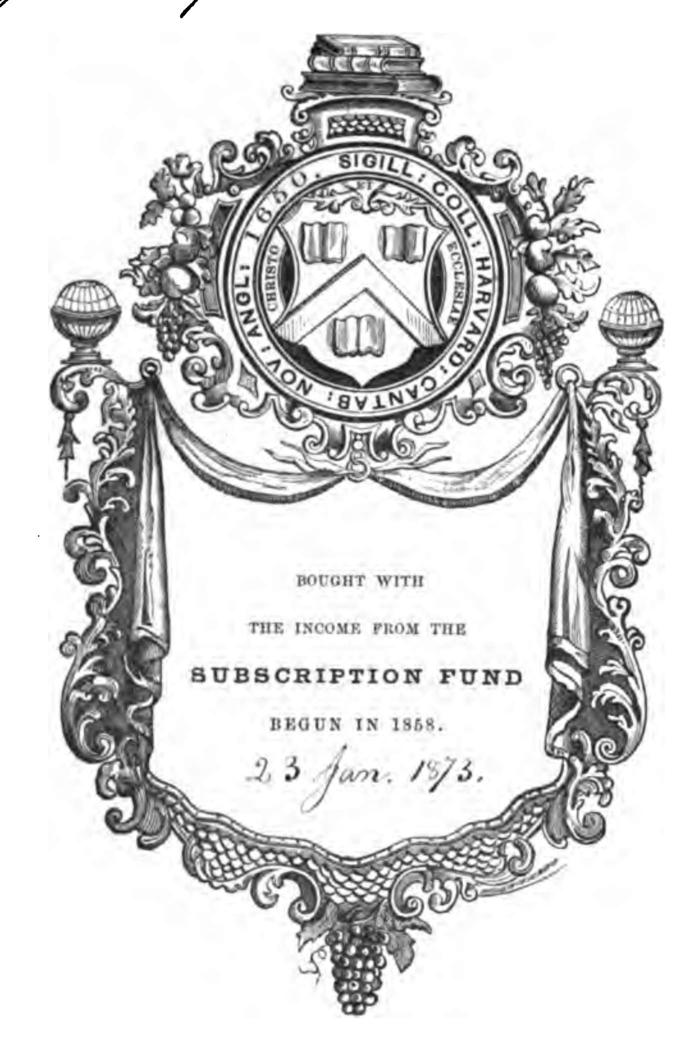



Harvard College.
1870.


SIGILL: COLL: HARVARD: CANTAB: NOV: ANGL: 1650.
CHRISTO ET ECCLESIAE







Jahres-Bericht

des

Gräflich Stolbergischen

Gymnasiums zu Wernigerode

über

das Schuljahr von Ostern 1869 bis 1870,

mit welchem

zu der öffentlichen Prüfung am 7. April

ehrerbietigst einladet

der Rector

Wilhelm Bachmann.

Voraus geht:

Das Bildliche in den Tragödien des Sophokles.

Erster Theil.

Vom Gymnasiallehrer Dr. Karl Schirlitz.

Wernigerode,
Druck von B. Angerstein.
1870.

Eine Darstellung des Bildlichen in den Tragödien des Sophokles hat, wie bestimmte Grenzen ihr auch als historischer Untersuchung gezogen sind, dennoch über den Begriff des Bildlichen selbst eine Erklärung voranzuschicken. — Die Erkenntniss dessen, was für vorliegende Untersuchung wahrhaft das Bildliche sei, lässt sich nur aus dem Begriffe des Poetischen gewinnen. Das poetische Kunstwerk aber hat als Kunstwerk überhaupt das vom subjectiven Geist producirte entsprechende Bild der Idee zum Inhalt. Indem es die Bestimmung des Kunstwerkes ausmacht, Bild der Idee zu sein, tritt es dadurch sogleich in den Bereich des Schönen ein. Denn schön nennen wir eine Erscheinung, insofern sie der subjective Geist als entsprechendes Bild der Idee erfasst. Die Nothwendigkeit der Existenz des Schönen ist hiernach eine doppelte. Sie liegt zunächst im Wesen des subjectiven Geistes, der, wie er die Idee im Denken zu begreifen, so die individuelle Gestalt als ihr Bild zu erfassen hat. Der Geist nimmt eine einzelne sinnliche Erscheinung wahr, bleibt aber bei ihr als Erscheinung nicht stehen, sondern, indem er sich durch sie in seinem Inneren gehoben fühlt, verlegt er den Grund dieser seiner Erhebung in die Erscheinung, die ihm gegenüber steht, und ist anschauender Geist, insofern er eben die Kraft hat, in dem Einzelnen das Allgemeine, in der sinnlichen besonderen Gestalt das Bild der Idee zu schauen. Da aber die Idee ihre Wirklichkeit nur innerhalb der aufsteigenden Ordnung von der Natur zum Leben und zur freien Persönlichkeit als unendliche Vielheit besonderer Ideen hat, die Idee als besondere aber nur im einzelnen Individuum ihre wirkliche Existenz erlangt, so ist hiermit andererseits das Schöne als aus dem Wesen der Idee sich ergebend begriffen und dem Acte des anschauenden Subjectes der Charakter subjectiver Willkür genommen. Die Würde der erscheinenden Welt, Wirklichkeit der Idee zu sein, verleiht dem subjectiven Geiste für das Verhältniss der Anschauung eine objective Sanction und Gewähr. Wie sehr aber auch der Geist berechtigt ist, die einzelne sinnliche Erscheinung als schön zu fassen, so bewahrt diese sinnliche Erscheinung dennoch zugleich den Charakter der Endlichkeit und bleibt in und trotz ihrer Schönheit der Macht der Endlichkeit und deren vielfachem Angriffe Preis gegeben. Damit verweist diese zwar erste und unmittelbare, aber getrübte, vergängliche und zufällige Schönheit des Naturschönen den subjectiven Geist an sich selbst, dass er aus sich selbst heraus Gebilde schaffe, die emporgehoben aus der Machtsphäre endlichen Daseins im höheren und angemesseneren Sinne als Bilder der Idee zu gelten haben. Die Nothwendigkeit der Kunst hat sich herausgestellt. Der Geist nun als diese schöpferische Kraft des Schönen ist die Phantasie. Sie ist jener weitgedehnte Weg allmählicher Vergeistigung, der in die Welt der schönen Kunst hinüberführt: eine vielverschlungene Thätigkeit, die als Anschauung (im näheren Sinne des Wortes) auf unmittelbarem oder mittelbarem Wege von der gegebenen Erscheinung ein Bild sich entnimmt, als Einbildungskraft dasselbe auch ohne die Bedingung sinnlicher Gegenwärtigkeit festhält und erneuert, um zuletzt in ihrem eigensten Berufe mit der ganzen vollen Kraft der von innen wirkenden Idee in das geistige Innenbild sich hineinzulegen, das wuchernde Wesen des Zufälligen auszutilgen und gleichsehr in gefühlvoller Innigkeit mit ihm zusammengehend wie in klarer Gegenständlichkeit es sich gegenüberstellend ein Bild zu erzeugen, das die Idee nur in der individuellen Gestalt und in dieser nur die Idee zur Erscheinung

kommen lässt. Dies aus dem Geiste geborene oder im Geiste wiedergeborene, ebenso klare als innige Bild ist das Ideal. Je vollendeter und entsprechender es erzeugt ist, um so mehr drängt es aus seiner subjectiven Existenz zu einem Dasein in der äusseren Sinnlichkeit hinaus und wird, sobald es ein solches gewonnen, zum Kunstwerk. In diesem Sinne als bildlich zu gelten, kann hiernach so wenig einen Mangel des Kunstwerks bezeichnen, etwa wie wenn es nicht die Sache selbst, sondern nur das Bild von etwas Anderem sei, dass gerade im Gegentheil es nur soweit, als es bildlich ist, es selbst, und soweit es in Wahrheit es selbst ist, zum Bilde geworden ist. Denn Bild heisst die durch die Idee von innen heraus bis an das Aeussere der Oberfläche individualisirte Gestalt, das von ihr und nur von ihr durchzogene Gebilde oder Bild, das als Erscheinung ein Recht hat, nur insofern es Erscheinung der Idee ist, wie denn diese auch nur in ihm als individueller Gestalt zur Erscheinung kommt. Je klarer es in seinem subjectiven Dasein innerhalb der Phantasie geschaut, je inniger es empfunden, je reiner und gründlicher es als Gestalt vergeistigt ist, desto mehr ist es seinem Begriffe, Bild der Idee zu sein, congruent und in solchem Sinne eben bildlich geworden. Das Kunstwerk nun, welches nichts anderes ist als dies durch solch inneren Einigungs- und Läuterungsact entstandene Phantasiebild in ein äusseres, sinnliches Dasein übersetzt, darf sein objectives Dasein nicht um den Preis der Bildlichkeit gewinnen wollen. Der Hinaustritt in die äussere Existenz des sinnlichen Materials darf nur das Hineintreten und Aufgehen des Materials in die individuelle Gestalt bedeuten. Der ideale am Naturschönen sich vollziehende Process setzt sich in das sinnliche Medium fort und kommt hierdurch zum vollendeten Abschluss. Das Aeussere begibt sich seiner Selbstständigkeit, um die Würde zu geniessen, für das Innere entsprechende Erscheinungsform zu sein. Dadurch ist es geboten, dass das Gestalten des Aeusseren nicht zum äusserlichen Gestalten, zum verselbstständigten, dem individuellen Inhalt entfremdeten Formiren und Schmücken werden darf, denn die Behandlung und Gestaltung des Aeusseren ist nicht ein für sich entstandener künstlerischer Act, der zu dem gleichfalls für sich fertig gewordenen Inneren hinzutritt, sondern lediglich die Darstellung der zur individuellen Gestalt gewordenen Idee. Die innerliche Schöpfung des Phantasiebildes schlägt somit in das äussere, sinnliche Material um, um sich durch dasselbe zum entsprechenden Kunstwerke hinauszuarbeiten. Bildlich also werden wir diese Arbeit im Aeusseren zu nennen haben, insofern sie die Wiedergeburt des dem Inneren vorschwebenden Bildes im Aeusseren ist. Von hier aus wird sich ein Urtheil darüber abgeben lassen, was die wahre Bildlichkeit des poetischen Kunstwerks ausmache. — Losgelöst von den sinnlichen Schranken der bildenden Kunst und Musik ist das poetische Kunstwerk auf die gesammte in das Innere versetzte Sinnlichkeit gegründet und erhält sich als Kunstwerk selbst beim Hinausgehen seines Bildes zur objectiven Wirklichkeit innerlich für den Geist. Die Liberalität der Poesie gegenüber der erscheinenden inneren und äusseren Welt, die Freilassung der gesammten Sinnlichkeit, überhaupt der Geist der Freiheit, den die Gesetzgebung in dem neuen Bereiche athmet, kündigt die Innerlichkeit dieser Kunst an, die die gesammte innerliche Sinnlichkeit und in erhöhtem Masse die Kraft der idealbildenden Phantasie aufbietet, um den Verlust der Darstellung für die äusseren Sinne zu ersetzen. Sie ist es (Vischer Aesth. IV, 1162), „die die Totalität der Erscheinung wesentlich in geistige Einheit zusammenfasst, das Ganze des Lebens ergriffen im geistigen Centrum nachbildet.“ In den weiten Rundkreis der äusseren erscheinenden Welt hat sie den Strom der Empfindungen hinüberzuleiten, der in den Tönen der Musik für das äussere Gehör gestaltenlos vorüberrauschte, nun aber in die Gestalt eintritt, so dass diese von ihm ganz durchgossen, und alle Poesie überhaupt in Wahrheit der Musik und bildenden Kunst gegenüber „empfundene und empfindende Gestalt“ (s. ebendas. p. 1178) ist. Um nun mit ihrer innerlichen Existenz ein Dasein im Aeusseren zu vereinen, muss sich die Poesie der Sprache

als einzigen Mittels solcher Vereinigung bedienen. Durch diese d. h. auf dem allgemeinen Wege geistiger Mittheilung gewinnt sie Zutritt zu dem Geiste des vernehmenden Subjectes. Damit hat sie sich sogleich auf den Boden des vorstellenden Bewusstseins gestellt und die Fähigkeit erlangt, den unendlichen Reichthum des Gefühls auszusprechen, die verschlossene Welt des menschlichen Herzens zu öffnen, den gesammten Gehalt des ganzen geistigen Lebens von der particulärsten Leidenschaft bis zu den allgemeinsten weltbewegenden Ideen hinauf zu nennen und die zahllosen Spiegelungen des Inneren in der äusseren Welt durch das Wort zur Darstellung zu bringen. Somit ist überhaupt das Persönliche, das sich im Handeln offenbart, als vollendetste Erscheinungsform der Idee der immer gleiche Inhalt der Poesie, mag sie nun als epische die Handlung als eine vergangene, ebensosehr aus dem Willen wie aus den mancherlei äusseren Verhältnissen herausgeborene d. h. als Begebenheit darstellen und auf der breitesten Grundlage des Aeusseren vorrücken lassen, das hier nach allen Richtungen ein gleiches Interesse erwirbt, oder als lyrische die gefühlvolle Innerlichkeit des Subjects erschliessen, das die gesammte Welt in sich hineinnimmt, um darin nur sich zu haben und wiederzufinden, oder endlich als dramatische Poesie die gegenwärtige lediglich aus dem bestimmten individuellen Willen d. h. aus dem Charakter hervorgehende Handlung zu ihrer Aufgabe machen. Das poetische Kunstwerk wird nun wie das Kunstwerk überhaupt den Vorzug der Bildlichkeit in um so höherem Masse erwerben, je mehr es in seinem äusseren Dasein, in der Sprache, im Stande ist, das Bild der Idee mit derselben Klarheit und Innigkeit, mit der es vor der schaffenden Phantasie stand, ehe es in das äussere Dasein hinaustrat, in der vernehmenden Phantasie zu erzeugen. [1] Das Hinaustreten des Idealbildes in die Wirklichkeit des äusseren Materials ist somit die Vollendung der poetischen Thätigkeit in dem doppelten Sinne dieses Wortes. Wohl muss zunächst das Innere beispielsweise des epischen Dichters von dem grossen Ganzen des epischen Weltzustandes erfüllt sein. Im klaren Innenbilde muss ihm die weithin sich dehnende, theilende und doch in einem geräumigen Bette dahinströmende Begebenheit vorschweben, und greifbar müssen vor seiner Phantasie sich bewegen die gewaltigen Helden, die nur in dieser freien Luft athmen und grosse Thaten vollbringen können, dazu die grossen Massen, die hinter ihnen herziehen, wohl mit dreinschlagen, meist aber doch nur erscheinen, um neben jenen zu verschwinden und die Heldengestalten selbst zu erhöhen, sowie das breite, umgebende äusserliche Dasein, in dem diese Helden zu Haus sind. Alles dieses muss sich in seinem Inneren wie von Neuem begeben, er muss wie eingetaucht sein in die Luft, in der jene lebten, und doch ist seine Arbeit damit nicht gethan. Ein Bild der Idee, vielleicht ein vollkommenes, hat er in sich erzeugt, aber kein Kunstwerk aus sich herausgeschaffen. Dass dies geschehe, dazu muss er die Lippen öffnen und in Wahrheit singen, wie das grosse Begebniss verlaufen, was die Helden geredet, gethan, gelitten haben. Alles überhaupt, was wir vernehmen sollen, können wir nur im Worte vernehmen, und so vernehmen wir das Begebniss, die Charaktere und Thaten der Helden nur in der Sprache, und zuletzt ist die im Inneren des Dichters wiedergeborene epische Welt flüssig geworden und hat sich ganz und völlig in den Heldengesang hineinergossen. Der Dichter hat die Helden vorempfunden und vorgestaltet, als empfundene Gestalten stehen sie vor seinem Inneren, für uns aber gilt nur, wie er sie fühlen, denken, handeln lässt, und das Alles kann er nur, indem er in das Aeussere des Wortes hinausgeht. Nicht minder wird uns die Begebenheit in ihrer ganzen Ausdehnung, und der Boden, auf dem sie erwächst, nach Zeit, Raum, Sitte, Bil-

---

[1] Hierbei ist jedoch die Beschränkung festzuhalten, dass Bildlichkeit in dem bezeichneten Sinne nur insoweit erreicht werden kann, als die Sprache überhaupt adäquater Ausdruck des Geistes ist. Die Schranken der Sprache erörtert v. Kirchmann, Aesth. I. 222—226.

dung, Nationalität nur in dem Worte des Dichters erschlossen. Entstand demnach für das innere Phantasiebild die Forderung, in das Aeussere des Wortes hinauszutreten, um als Kunstwerk für Andere dazusein, so ergeht nun an dies äussere sprachliche Dasein sogleich die nämliche Forderung, im Aeusseren nur jenes Innere d. h. das Bild der Idee zu sein. Dasselbe gilt vom lyrischen, dasselbe vom dramatischen Kunstwerke. Hat die Phantasie das den bestimmten Vorfall, die bestimmte Situation im einzelnen Moment bestimmter Massen empfindende Subject zum Bilde der Idee gemacht, gelingt es ihr, ein Bild zu schaffen, in dem Nichts ist, was nicht empfunden wäre, so gelangt auch diese Empfindung nur durch die Sprache zu einer Existenz innerhalb der poetitischen Kunst. Dass nun in dem Einzelnen das Allgemeine und zwar als Empfindung sich zeige, und dass nur diese in Rücksicht auf Anlass, Grad, Bestimmtheit zur entsprechenden Aeusserung gelange, dies eben wird hier die Bildlichkeit des lyrischen Kunstwerks ausmachen. Oder hat die Phantasie die Handlung des Dramas und den dramatischen Charakter im Mythus oder in der Geschichte nach Art eines Naturschönen vorgefunden, darauf das Vorgefundene in ihrer Werkstatt langsam vorrückend zum Idealbild der Art umgebildet, dass die Idee als Handlung und in dieser nur die Idee erscheint, so wird das dramatische Kunstwerk die dramatischen Charaktere nach ihrem Fühlen, Denken, Handeln unverkürzt und unentmischt d. h. eben als individuelle Idee in der sprachlichen Aeusserung darzustellen haben, wobei denn, was zunächst vom einzelnen Charakter als fertigem gilt, auf ihre fortrückende Entwickelung und also auf den Verlauf der Handlung überhaupt ausgedehnt werden muss. Wie es immer das Gleiche, nämlich das Bild der Idee ist, was zur Erscheinung zu gelangen hat, nur dass diese im Epos dargestellt wird, wie sie im Dasein sich entfaltet, in der Lyrik, wie sie die Empfindung, im Drama, wie sie den Willen bewegt, so ist der Weg in die Erscheinung immer der gleiche, nämlich das Wort. Dadurch aber ergeht an das sprachliche Dasein des Idealbildes, welcher Form es auch sei, die gleiche Forderung, wahrhaft ein Dasein eben dieses Bildes und also überhaupt ein bildliches zu sein. Wenn aber vom Idealbild gesagt wird, es müsse in ein sprachliches Dasein hinaustreten, und vom Kunstwerk, es müsse ein Dasein des Idealbildes sein, so ist der Gedanke fernzuhalten, als seien Idealbild und Kunstwerk einander fremd, da es doch vielmehr dieselbe in der Einheit des Subjects geeinte Thätigkeit ist, die das Idealbild und das Kunstwerk schafft, und dieses überhaupt nur als die freie Selbstvollendung jenes anzusehen ist. Je inniger das Idealbild gestaltet ist, desto mehr treibt es, wie schon bemerkt wurde, in das Aeussere hinaus, dem es als Aeusserem Trotz zu bieten in sich selbst die Bürgschaft hat, ebenso wie der Gedanke um so sagbarer wird, je klarer er gedacht ist. Das Kunstwerk aber wird, je völliger es das Idealbild gibt, um so mehr das Aeussere dem Inneren eingebildet haben und damit zu nichts Anderem als zu sich selbst geworden sein. Es kann also das, was über das Verhältniss von Idealbild und Kunstwerk im Gebiete der Poesie gesagt ist, nur den Sinn haben, dass, wenn alle idealbildende Thätigkeit der Phantasie, episches Gestalten wie lyrisches Empfinden und dramatisches Verwirklichen des Inneren, wie ausgedehnt oder wie innerlich sie auch sei, in das sprachliche Aeussere eingegangen ist, das äussere sprachliche Dasein nunmehr auch in Wahrheit als das Aeussere jenes Inneren d. h. des Idealbildes angesehen werden muss. Das Aeussere wird dann nicht mehr als Aeusseres gelten, sondern seinem Wesen d. h. dem Inneren nach begriffen werden, und wie jene Seele des Kunstwerks, das Idealbild, sich den bestimmten sprachlichen Körper geschaffen hat, dies eben wird eine Darstellung des Bildlichen des poetischen Kunstwerks entwickeln müssen. Eine solche Aufgabe ist also zunächst dem Kunstwerk als einzelnem zugewendet.

Ehe wir aber an die vorliegende herantreten, ist noch über die sprachliche Gestaltung innerhalb der Poesie überhaupt Folgendes hervorzuheben. Ist nämlich die

Poesie überhaupt die Gestalten empfindende Kunst, so wird sie schon als Poesie die Sprache als Ganzes genommen, nenne man diese ihr Material oder das Werkzeug zu dem Material, d. h. zu der vernehmenden Phantasie, ihrem Begriffe gemäss behandeln müssen. Soll aber von dem Sprachganzen gelten, dass es gestaltet und empfunden sei, so muss dies an der Sprachform des einzelnen Gedankens, sowie an dem Worte, dem Vermittler der Einzelvorstellung, ersichtlich werden, da eben der Charakter des Ganzen auch der des Einzelnen sein wird. Das Wort des entwickelten Sprachzustandes gibt nun weder das sinnlich Einzelne noch den Begriff als das Allgemeine, sondern nur das Gemeinsame, eine Zusammenstellung der unendlich vielen Individuen, die uns zwar auch im Gewöhnlichen Begriff heisst, in Wahrheit aber beim Geschäfte des Abstrahirens stehen bleibt und im Inneren des Hörers durch die Einbildung desselben ein Bild entstehen lässt, welches in seiner Leerheit wohl dem Verstande, aber nicht der Phantasie Genüge thut. Gewinnt ein solches Bild in verschiedenen vernehmenden Individuen ein verschiedenes Ansehen, so liegt der Grund in der individuellen Verschiedenheit der Hörer, deren verschiedener Kenntniss, Erfahrung u. s. w., denn das Wort, welches die Vorstellung für das Denken vermittelt, gibt zwar ein Bild, aber ein solches, welches gleichermassen der Lebendigkeit und Anschaulichkeit des sinnlich Einzelnen, als der Kraft des Begriffes, des Allgemeinen, entbehrt. Beides muss für die Phantasie auf dem nämlichen Wege wiedergewonnen werden. [1]) Indem nun die Poesie die so geartete, prosaische Sprache vorfindet, andererseits ihrem Begriff nach die Thätigkeit des Gestaltens mit der des Empfindens zu vereinen hat, wird sie ihre Kraft in diesem doppelten Sinne an der Sprache bethätigen müssen. Aber jene Thätigkeiten des Gestaltens und Belebens fallen für sie nicht auseinander, sie hat nicht etwa hier Gestalten, dort Empfindungen, sondern stets das Eine in und mit dem Andern zu geben. In dieser Einheit beider Seiten ist also wohl ein Hervor- oder Zurücktreten, aber nicht ein Untergehen der einen von beiden möglich. Dies Hervortreten wird dann dem poetischen Kunstwerke oder seinen Theilen den Charakter des Anschaulichen oder des Empfindungsvollen erwerben, ohne dass jenes blosse Gestalt, dieses reine Empfindung werden darf. Demgemäss wird nun auch jene poetische Sprachgestaltung ebenso entweder den Charakter der Veranschaulichung und Gestaltung, oder der Stimmung, der Gefühlsinnigkeit an sich tragen. Die Aesthetik (Vischer IV, 1215—1234), welche diese Zweitheilung durchzuführen versucht, bemerkt aber mit Recht, „dass der Unterschied kein abstracter sei", dass also die Aeusserungen der Veranschaulichung auch aus erhöhter Stimmung hervorgehen und solche erregen, wie nun auch die der Stimmung die Energie der inneren Anschauung unterstützen müssen. Es kann genügen, auf jene Spracherscheinungen nach der erwähnten Zweitheilung kürzlich hinzuweisen. Demnach hat als Mittel der Veranschaulichung zunächst das Epitheton zu gelten, welches die bildlose Vorstellung des Hauptwortes für die Phantasie zum Bilde wiederherzustellen, die verblasste Farbe und entschwundene Gestalt zurückzugewinnen die Aufgabe hat. Der Genius wird hier in der eigenschaftlichen Bestimmung nicht fehlgehen, und es kann bei der im Uebrigen ihm zustehenden Freiheit mit Bestimmtheit einzig dies gesagt werden, dass das Epitheton ausmalender Natur sei. Während dem Hauptworte das Beiwort aufhilft, hat das Zeitwort sich selbst zu helfen. Von ihm kann überhaupt nur, was im Allgemeinen gilt, besonders wiederholt werden, dass es nämlich alle vage, unbestimmte Weite zu meiden und sich möglichst in die Nähe des Sinnlichen zu stellen, sich möglichst greifbar und im eigentlichen Sinne

---

[1]) In μάχη φθισίμβροτος ist nicht weniger die Belebtheit des einzelnen Schlachtbildes als das Wesen der Schlacht, die Männer zu vertilgen, zurückgewonnen.

bezeichnend zu geben habe. [1]) Diese Wege führen der Veranschaulichung, als ihrem Ziele, in gerader Linie zu. Es eröffnen sich aber für dasselbe Ziel andere, welche die Aesthetik (eb. 1220) unter dem Namen „indirectes Verfahren“ zusammenfasst. Den Unterschied beider Weisen der Veranschaulichung glaube ich am entsprechendsten also bestimmen zu können. Indem das Ziel immer dasselbe bleibt, nämlich das Schauen der Phantasie hervorzurufen, kann dies doch in doppeltem Sinne geschehen. Entweder erhält die Phantasie das Bild in erneuter, reichlicher Farbe, in verschärftem Umriss. Sie erhält viel, um viel zu schauen: das Bild kommt fix und fertig der schaufreudigen Phantasie, so zu sagen, auf halbem Wege entgegen; oder, und hierin eben fasst sich jenes andere Verfahren zusammen, die Gestalt tritt halbverhüllt oder aus ihren Grenzen und Linien gewichen vor die Phantasie, Aufgaben werden ihr gestellt: es scheint, wie wenn ihr damit ihr Geschäft „zu schauen“ erschwert würde, aber diese Erschwerung führt hier doch zum Ziel. Die Phantasie wird herausgefordert, alle ihre Schaukraft aufzuwenden und zu concentriren. Ihr wird viel zugemuthet, damit sie viel vollbringe, und wir begegnen hier wie dort der in Thätigkeit gesetzten schauenden Phantasie, nur dass jene Thätigkeit dort mehr auf das Passive, hier auf das Aktive gestellt ist, dort mehr als ein freies, müheloses Geniessen, hier als ein zur Freiheit anstrebendes, genussreiches sich Abmühen gelten kann. Diese Thätigkeit fällt natürlich gleichermassen in die schaffende wie in die vernehmende Phantasie. Es ist übrigens, wenn diese zweite Weise der Veranschaulichung ein Verhüllen oder halbes Verhüllen, ein Zurückhalten der Gestalt genannt wurde, Gestalt hier im Sinne der einzelnen bestimmten Gestalt, des bestimmten Gegenstandes genommen. Dieser wird zurückgehalten, nicht das Gestaltetsein als solches überhaupt beseitigt. Demnach ist, was der Phantasie geboten wird, auch hier im weiteren Sinne des Wortes gestaltet, im engeren aber fremde, neue Gestalt, aus der sie die erste, eigentliche Gestalt herauszuschauen hat. [2]) Näherhin theilt sich dieser zweite Bereich in das Metonymische einerseits, worunter wir auch die Synekdoche befassen, und das Gebiet des Vergleichens mit den beiden Seiten des Gleichnisses und der Metapher andererseits. Metonymisch heisst dann Alles, was auf die Vertauschung zweier Begriffe hinausläuft, die zu einander in einer objectiven Beziehung stehen, welche als unabhängig der vom dichtenden Subject ausgehenden Gleichsetzung vorausliegt, während das Metaphorische auf einer Gleichsetzung von Begriffen basirt, für welche das dichtende Subject den Einigungspunkt in einem dritten gefunden hat. Hiervon scheidet das Gleichniss sich dadurch ab, dass es wohl den Einigungspunkt findet, ohne indess zur Gleichsetzung der beiden Verglichenen fortzugehen. Ueber die verschiedenen Erscheinungsarten im Gebiete der Metonymie und Metapher und über den Wechsel des grammatischen Verhältnisses haben Poetik und Rhetorik Auskunft zu geben. Hier aber haben wir, da es darauf ankommt den Ausdruck zusammenzufassen, insofern er in Wahrheit gestaltgebender Natur ist, noch eines naheliegenden Zielpunktes zu gedenken. Als Vollendung der Gestalt hat die menschliche zu gelten, die Gestalt der freien Persönlichkeit, auf welche die vielgegliederte Gestaltung des Natürlichen über sich hinausweist. So begegnen wir nun in dem Gebiete der sprachlichen Mittel der

---

[1]) Dies Streben führt in das Metonymische und Metaphorische, sobald Prädicate aus anderen Begriffskreisen entlehnt werden.

[2]) So ist es directe Veranschaulichung, wenn die Sphinx Oed. T. 1199 als ἡ γαμψώνυξ παρθένος χρησμῳδός bezeichnet wird, da die Phantasie den Blick nur über das Ganze der eigentlichen Gestalt gleiten lässt, indirecte dagegen, wenn El. 1387 μετάδρομοι κακῶν πανουργημάτων ἄφυκτοι κύνες als Bezeichnung der Erinyen dient, indem der Begriff des Aufspürens und Verfolgens, auf den die Situation gestellt ist, der Phantasie den Uebergang zu der neuen Gestalt (κύνες) bahnt und hiermit ein Verhüllen der eigentlichen Gestalt bewirkt, das den Scholiasten zu der zweifelnden Bemerkung veranlasste: ἤτοι εἰς τὸν Ὀρέστην ἀποτείνεται ἐν τῷ ἄφυκτοι κύνες ἢ ἐπὶ τῶν Ἐρινύων· εἰςῆλθον εἰς τὸν οἶκον αἱ Ἐρινύες, ἃς οὐκ ἔστι φυγεῖν, und demgemäss auch die frühere Erklärung irreleitete.

Gestaltung einem mannigfachen Anstreben zur Gestaltung zur Person, und zwar enthält nicht nur die Synekdoche, sobald sie nämlich nicht das Einzelne an die Stelle des Allgemeinen, sondern das Allgemeine an die Stelle des Einzelnen treten lässt, diesen Act der Phantasie in sich, insofern sie dabei das Allgemeine, in welchem die Kraft und Stärke des Begriffes zwar wohnt, aber schläft, durch Attribute, Prädicate u. s. w. wie mit einem Schlage treffend in das wache Leben des Persönlichen hineinerweckt, sondern die unendliche Menge des sinnlich Unbelebten oder doch Unselbstständigen geniesst nun dieselbe Wohlthat und tritt von diesem Hermesstabe berührt als Persönliches mit einem Innern, einem momentanen Sonderleben Begabtes vor die Phantasie. [1]) Alles Vergleichen, die Metapher wie das Gleichniss, verläuft nun aber in doppelter Weise: entweder nämlich wird vom Einzelnen, Concreten, Sinnlichen in das Allgemeine, Geistige hinaufgegangen, oder von diesem in jenes hinunter, welches im Ganzen der geläufigere, weil vom Begriffe aus gesehen directere Weg ist. Gibt das Allgemeine das Ziel ab, so belebt es sich zugleich in der Weise der Personification, wiewohl solche Belebung nur als im Innern verharrender, so zu sagen ahnender Vorgang in der Vorstellung auftritt. Jener Doppelweg des Ab- und Aufsteigens gewinnt nun aber durch die relativen Unterschiede und Grade im Sinnlichen und Geistigen, wodurch z. B. im Bereiche des Sinnlichen Sinnliches von Sinnlichem sich scheidet, eine unendliche Mannichfaltigkeit. Ueber die Stellung der beiden Verglichenen zu einander und insbesondere über das wahre Verhältniss beim aufsteigenden und absteigenden Vergleich s. Vischer p. 1228. Was aber den Charakter des Vergleichens überhaupt als eines Uebergehens aus einem Vorstellungsgebiet in ein anderes angeht, so drängt sich schon jetzt die Erkenntniss auf, dass die Phantasie bei und mit diesem Uebergehen in verschiedene Begriffskreise, bei dem weiteren Ausholen, in welchem sie für ihren Zweck sichtlich grössere Anstalten trifft, sich in einem Zustande der Erhebung befindet, der übrigens nach Ursache, Inhalt, Grad durchaus verschieden sein kann. Insofern es aber nicht lediglich der allgemeine Drang der Phantasie an sich, zu schauen und zu gestalten, sondern in demselben näherhin die Erhebung, d. h. das erhöhte Leben, das verstärkte Innere ist, das sich in dieser letzten Form ausspricht, bildet dieselbe zugleich den Uebergang zu denjenigen Formen, welche das Leben und die Empfindung als solche direct heraussagen, so dass, da die Phantasie überhaupt das Ideal als „empfundene Gestalt“ zu erfassen und aus sich herauszustellen hat, der Nachdruck nunmehr nicht auf die Gestalt, sondern auf die Empfindung, das Leben in derselben gelegt wird. Dass die Empfindung überhaupt im Worte mittheilbar ist, wird dabei sogleich vorausgesetzt. Die Empfindung, als in der Zeit verlaufend, ist nun aber ein Wechselndes nicht nur ihrem Inhalt nach, so dass Freude in Schmerz, Heiterkeit in Schwermuth u. s. f. übergeht, sondern auch in Hinsicht auf Intensität ein stetes Aufsteigen und Fallen, sich Verstärken, Erfüllen, Mindern und Erleichtern und also für die Gestalt des Idealbildes dasselbe, was im Körper das bald schneller bald langsamer pulsirende Blut bedeutet. Das Analogon, welches sich die Empfindung und Belebung in der Sprache sucht, ist nun zwar auch als Gestalt gefasst und danach benannt worden (figura); es herrscht aber, wie Vischer eb. p. 1232 hervorhebt, der Unterschied, dass nicht die Vorstellung, die im Worte liegt, sondern das Aeussere der Sprache als solches gestaltet wird. Dabei ist jedoch noch eine nähere Trennung anzunehmen. Entweder nämlich kann

[1]) Es ist dies dieselbe Belebung der Natur, die in einem unmittelbaren, unentzweiten Dasein Gabe ganzer Völker ist, durch welche sie sich ihre Mythen schaffen, und die bei den Griechen, denen jeder Eindruck plastisch wurde, eine Menge von handelnden und leidenden Gestalten geschaffen hat, die losgelöst von ihrer Natursymbolik den Dichtern den entsprechendsten Stoff für die Darstellung ihrer Ideen gaben. Den Einfluss des Götterglaubens auf die weitgehende Personification der Abstracta bei den Griechen hebt Vischer W. p. 1224 hervor.

die Empfindung an den Gedanken in Bezug auf seine äussere Darstellung in der Sprache Hand anlegen und, indem sie demselben eine bestimmte Form gibt, sich selbst in diese Form herauszuschneiden den Versuch machen, oder sie schlägt in ihrer Stärke sogleich in das ganz Aeussere des Wortes um und arbeitet daran sich selbst in die bestimmte Form hinein. Da es aber immer die Empfindung ist, die sich in das Aeussere der Sprache hinaustreibt, so verbleibt auch diese Theilung wesentlich empfunden und wird im Einzelnen, wie es die Rhetorik versucht hat, schwer aufrecht erhalten werden können. Fassen wir nun die Spracherscheinungen zusammen, die als Typen der Empfindung gelten können, so muss zunächst in Betreff eines streitigen Grenzgebietes bemerkt werden, dass, wie aus dem Metaphorischen das Erhobensein des Inneren mitsprach, so nun auch umgekehrt gewisse Formen der Empfindung den Charakter des Malerischen bewahren. Die Aesthetik (eb. p. 1233) zählt die Hyperbel, Diatypose, Umschreibung und Distribution nur wegen der Stimmung, aus der sie hervorgehen, zu den Figuren und rückt mit Recht die Cumulation näher an die directen Formen der Empfindung; wegen des dramatischen Charakters gelten ihr Anrede, Frage und Antwort, Einführung Redender, Ausruf als malerisch; der Ausruf darf aber nicht bloss im Epischen, sondern meist auch im Lyrischen als directeste Empfindungsäusserung bezeichnet werden. Ironie und Emphasis können als entschiedener und directer Ausdruck der inneren Stimmung den Uebergang zu den Formen der geraden Aeusserung des Gefühls bilden. Als allgemeine Bestimmung der hauptsächlichsten unter diesen wird, glaube ich, Folgendes festzuhalten sein. In der Klimax spiegelt sich die ansteigende Empfindung und hat darin das Aeussere ihrer selbst durch das Medium des Gedankens hindurchgefunden, ebenso geben Asyndeton und Polysyndeton, jenes mehr abrupt und springend, dieses in ruhigerer Continuität die wachsende Empfindung, beide jenem gegenüber in einer mehr unmittelbaren, weil reiner sprachlichen Form, alle drei aber sind durch das Zunehmen als solches charakterisirt, während das erfüllte Innere, welches so zu sagen in sich und wortlos gross geworden, mehr plötzlich in dem erfüllten Aeusseren, dem Pleonasmus, sich manifestirt und, wenn es einen Ansatz nimmt, dann aber sich in sich zurückdrängt, zur Ellipse, Aposiopese, auch zum Ausruf greift. War es in den gedachten Formen der Klimax, des Asyndeton und Polysyndeton das Wachsen mehr als ein reines Zunehmen gedacht, welches sich geltend machte, so zeigt die Iteratio als Anaphora, Epiphora, Epanalepsis zwar ebenfalls die fortschreitende, sich verstärkende Empfindung, dabei aber zugleich das Stehenbleiben und sich Festsetzen in dem Objecte der Empfindung, und also ein Hervorheben desselben, aber in einer mehr sprachlichen und zugleich in positiver Weise, während Antithese, Oxymoron, Paradoxon diese Hervorhebung negativ und mittelst des Gedankens vollbringen. In allen diesen Formen wohnt die Empfindung, sie beherrscht den Gedanken, in Wahrheit freilich hat sie von sich als Empfindung bereits soviel eingebüsst, als in jenen Formen dem freien Denken angehört, während die reine Empfindung nicht über das blosse Hallen und Tönen, den reinen Jubel- oder Weheruf, die pure Interjection hinauskommt, die uns in das Innerste der Empfindung, damit aber auch an die Grenzen der poetischen Kunst versetzt. — Die Uebersicht, die wir hierdurch über die poetische Gestaltung der Sprache gewonnen haben, bedarf aber noch einer doppelten Erläuterung. Zunächst ist ausdrücklich festzuhalten, dass die genannten Erscheinungen die sprachgestaltende Kraft der Poesie ihrer Ausdehnung nach nicht im Mindesten erschöpfen. Diese Kraft des Gestaltens und Belebens, die keine andere als die Kraft des Idealbildes selbst ist, durchdringt im weitesten Sinne die Sprache als Ganzes gedacht, sie tritt insbesondere als Wortbildnerin auf, schafft sich neue Structuren, wirkt in und aus der Bedeutung der Worte, bethätigt sich in dem Gebiete der Wortstellung, des Satzbaues, der Satzverbindung, sowie in dem bloss Formalen der Flexion, nur dass es schwer hält, die überallhin sich tummelnde Freiheit poetischer Sprachgestaltung auf diesen Gebieten ohne das

einzelne wirkliche Kunstwerk festzuhalten und in die Bestimmtheit des Gesetzes einzufangen. Wie nun aber jene Formen der Veranschaulichung und Belebung ihrer Ausdehnung nach nicht als die gesammte poetische Sprachgestaltung zu gelten haben, so bedeuten sie andererseits in ihrer Trennung und Verselbstständigung ebensowenig das Kunstwerk als solches, d. h. dasjenige, worin und wodurch es Kunstwerk ist, was als das wahrhaft Bildliche bezeichnet worden ist. Und dennoch würde, wollte man zur Erschliessung des einzelnen Kunstwerks etwa die Tropen, die der Sprachgebrauch als das Bildliche anzugeben gewohnt ist, wir aber als einen Theil der Formen der Veranschaulichung begriffen haben, als Metaphern, Gleichnisse u. s. w. zusammenstellen, in diesem Beginnen eben die Prätension sich kund thun, als seien jene für sich genommen das Kunstwerk, und es würde, wenn der Nachdruck auf die Eintheilung gelegt wird, am Ende die einzelne Sprachform für sich das Kunstwerk bedeuten. Damit aber würde das Aeussere nicht nur aus der ihm als Aeusserem zustehenden Stellung heraustreten und das wahre Wesen des wirklichen Kunstwerks zerstören, sondern es würde nun auch, indem an jene verselbstständigten Kunstwerke der einzig richtige ästhetische Massstab der Einheit von Form und Inhalt gelegt würde, sogleich klar sein, dass die Einheit von Aeusserem und Innerem bei denselben unvollendet, das Kunstverhältniss also in ihnen mangelhaft bleibt, und dass sie demnach als Kunstwerke für sich betrachtet sich mit der untergeordneten Stellung zu begnügen haben, die ihnen von Hegel innerhalb der symbolischen Kunstform (Aesth. I. 503—526) angewiesen wird.[1]) Alles Interesse vielmehr, welches sich an die betrachteten Spracherscheinungen knüpft, hat bis jetzt nur den Sinn, dass es das Wesen der Poesie überhaupt ist, was darin sich kund gibt. Wir haben an ihnen nur die poetische Sprachgestaltung, nicht das Bildliche selbst erfasst. Vielmehr hebt nun erst d. h. in der so gestalteten Sprache die Arbeit des Bildlichen an, denn das Bildliche versetzt uns sogleich in das einzelne Kunstwerk, welches eben als Aeusseres des inneren Idealbildes bildlich heisst. Die Bildlichkeit des poetischen Kunstwerks ermitteln heisst also das innere Idealbild im äusseren sprachlichen Dasein des Kunstwerks wiederfinden. Diesem Versuche scheint nun aber die Unendlichkeit *der Idee*, d. h. die Idee, insofern sie ihr Dasein in unendlich vielen Idealbildern hat, zu widerstehen. Da nämlich die Bildlichkeit in das Idealbild als einzelnes fällt, so wird sie somit zu einem unendlich Vielfachen. Es scheint also der Einwand begründet zu sein, dass die bildliche Betrachtung nur innerhalb e i n e s Kunstwerks verlaufen könne, welches sie seinem Verlaufe nach aus dem Inneren heraus erklären müsse, um bei einem anderen Kunstwerke in derselben Weise zu verfahren, ohne dass in diesem wiederholten Verfahren ein Hinüberblicken von dem einen auf das andere Kunstwerk möglich sei, oder aus dem Ueberblick, der über eine Mehrheit sich eröffne, allgemein gültige Einsichten zu erwarten wären. Mit diesem Einspruch sind die der Erkenntniss des Bildlichen gesetzten Grenzen angegeben. Es sind aber zwei Fragen zu beantworten, erstens, ob überhaupt eine unendliche Mannichfaltigkeit der Bildlichkeit besteht, sodann, ob dieselbe einer allgemeinen Erkenntniss hinderlich wird. Diese Mannichfaltigkeit nun ist sogleich einzugestehen, denn sie ist die in die Kunst versetzte unendliche Verschiedenheit der Individuen. Das ganz Individuelle

---

[1]) Eine Untersuchung, die auf die einzelnen poetischen Sprachgestaltungen nur als solche gerichtet ist, wird also die Erschliessung des einzelnen Kunstwerks nicht bewirken, wohl aber wird sie, wenn sie die einzelne Form nach ihrem Auftreten in bestimmten Zeiträumen darstellt, der Erkenntniss sprachlicher Entwickelung überhaupt förderlich werden, und wenn sie, was mehrfach geschehen ist, dem Bereiche dessen, womit verglichen wird, sich zuwendet, die Wege und Grenzen des phantasievollen Schauens bestimmen können, wie sie in der Eigenthümlichkeit der Nation oder der Gattung der Poesie begründet sind. In beiden Fällen wird sie daher nicht bei e i n e m Dichter stehen bleiben dürfen. —

aber, soweit es nämlich die Kunst verträgt, wird Schwierigkeiten verursachen, besonders, wenn es nicht als Ganzes sondern im Einzelnen, etwa in der einzelnen Scene einer Tragödie, erkannt werden soll. Wenn nun aber ein Rest des Individuellen der Erkenntniss des Bildlichen verschlossen bleibt, so wird sie sich an das Allgemeine halten müssen. So werden Stand, Alter, Geschlecht, als Helden und Fürsten, Gefolge, Diener, Jünglinge und Greise, Männer und Frauen, eine verschiedene Sprache reden, und diese Verschiedenheit wird zugleich eine Bestimmtheit sein. In der dramatischen Poesie wird näherhin die Verschiedenheit der Charaktere von vornherein die bestimmte Verschiedenheit des Ausdruckes zur Folge haben. Diese gegebene Verschiedenheit tritt nun in den Verlauf der Handlung ein. Die bestimmten Situationen werden bestimmte Stimmungen hervorrufen, und überhaupt die bestimmte Verfassung des Inneren, Ruhe, Erregtheit, Selbstbeherrschung und Leidenschaft sich in bestimmter Weise äussern müssen. Durch diese Richtung auf das Bleibende, Allgemeine, in den Individuen wie in den einzelnen Handlungen Wiederkehrende geschieht es, dass die Darstellung des Bildlichen (und hierdurch ist die andere Frage beantwortet), wie sehr sie auch das Kunstwerk als Einheit aufzufassen hat, dennoch ebensosehr eine Mehrheit von Kunstwerken zum Zwecke allgemeiner Erkenntniss übersehen kann. Die Gattung der Poesie hat darüber zu entscheiden, worin die Einheit des Kunstwerks besteht. Das Lied z. B. ist für sich ein Untrennbares, das Drama dagegen kann in Theile auseinandertreten, die ebensosehr Einheiten für sich sind, als sie dadurch in der Einheit des Kunstwerks als eines Ganzen verbleiben. Für die Einsicht in die bleibenden Formen des Bildlichen kann natürlich auch solche Erläuterung des wahrhaft Bildlichen des einzelnen, in sich einigen Kunstwerks nur die Bedeutung der Methode behaupten. —

Soll nun also das Innere im Aeusseren des poetischen Kunstwerks sich darstellen, so wird bei der zunächst unendlichen Mannichfaltigkeit seines Inhalts der Grund einer Eintheilung am sichersten in der Form desselben zu suchen sein. Der Form nach ist es nun entweder episch, oder lyrisch, oder dramatisch, d. h. die im epischen Dasein, oder im lyrischen Fühlen, oder im dramatischen Handeln individualisirte Idee. Das Dramatische enthält nun zwar auch die beiden anderen Momente, da es, indem es den Gegensatz des Epischen und Lyrischen in die Einheit einer neuen Kunstform auflöst, dadurch eben die Bestimmungen des Epischen und Lyrischen in sich zusammenfasst. Je vollständiger aber jene Einigung Statt findet, je inniger Episches und Lyrisches sich durchdringt, und je reiner dadurch der Begriff des Dramatischen als solcher erzeugt wird, um so mehr wird die Reconstruction der Momente des Epischen, Lyrischen und im eigentlichen Sinne Dramatischen innerhalb des dramatischen Kunstwerks erschwert. In diesem Verhältniss würde sich jene Eintheilung der neueren Tragödie gegenüber befinden. In der griechischen dagegen ist Episches und Lyrisches nicht bloss in dem weiteren, allgemeineren Sinne enthalten, dass es die Grundlage des Dramatischen überhaupt bildet, wie etwa die Mittheilung des Inneren Seitens der Handelnden in der Tragödie lyrisch, ihre Vielheit aber, ihr Fortgehen zur Handlung und der Verlauf derselben in der Zeit episch genannt werden könnte, sondern jene Grundformen führen in der Einheit der griechischen Tragödie ein selbstständigeres Dasein. Das Epische zwar hat sich mit dem Dramatischen näher vereint, wie es sich auch der ihm zustehenden Versform, des Hexameters, entäussert hat, aber es findet in den ausgedehnten Erzählungen vergangener Ereignisse, die wir aus dem Munde namentlich der Diener und Boten vernehmen, eine weite und dabei typische Verwendung. Das Dramatische als solches hat seinen Sitz im Dialog. Die Form des Lyrischen aber, von welcher die Tragödie bei den Griechen zunächst herkam, hat ihre Selbstständigkeit als formelle bewahrt. Diese formelle Selbstständigkeit des Lyrischen macht eine Untersuchung über den Bereich des eigentlich Lyrischen sogleich überflüssig. Auch ist diese Eintheilung, wiewohl sie von einem Aeusseren d. h. dem Metrum ausgeht, dennoch einzig auf das In-

nere, den wahren Zustand des Gemüthes, gestellt. Denn, es ist Eigenart griechischer Kunstthätigkeit, dass die neu erstehende Kunstgattung sich in dem neuen Metrum die ihr entsprechende Form und Gestalt gibt. Lässt sich also zwar auch im Trimeter des Dialogs oder Monologs hin und wieder eine Wendung in's Lyrische wahrnehmen, so muss dieselbe von vornherein eben des Trimeters wegen, der als steigender Rhythmus nach vorwärts drängt, als vom Dramatischen überwunden gelten, und daneben der Rückschluss vom Aeusseren auf das Innere erlaubt sein, dass, wenn etwas in freien Massen gedichtet ist, zu denen auch anapästische Systeme gezählt werden müssen, eben darin die wirklich lyrische Empfindung d. h. die poetische Erfassung in Form der Empfindung ausgesprochen sei. Hiermit also hat sich das Innere seiner Form nach dargelegt. Eine weitere Eintheilung jedoch aus der Form d. h. aus dem Wesen des Lyrischen, aus der Stellung des dichtenden Subjects zu seinem Empfindungsgehalt herzuleiten, verbietet einfach die Erkenntniss, dass die Lyrik nicht in ihrer Gesammtheit, sondern als unselbstständige dramatische Lyrik vorliegt, die schon als solche nur einen Ausschnitt der Lyrik überhaupt darzustellen vermag. Dagegen ergibt sich aus der Bestimmung der Lyrik als dramatischer ein doppelter Hinweis auf das Innere, das sich zu äussern hat, und also auf das Bildliche. Der eine liegt in der dramatischen P e r s o n, die ihre Empfindung äussert, der andere in der nach dem Verlaufe des Dramas wechselnden S i t u a t i o n, die jene Empfindung hervorruft. In Ansehung der Person ist sogleich der Chor von den einzelnen die Handlung aus sich d. h. aus ihrem Willen heraus fortführenden Personen abzuscheiden. Denn der Chor ist der Handlung, die auf den Höhen der Gesellschaft sich abspielt, gegenüber die Stimme des Volkes. Er bleibt ihr aber nicht fremd, so dass er darüber seine Betrachtung als eine äusserliche anstellte, sondern in seiner Stellung zu den handelnden Personen ist es begründet, dass er die Handlung durchweg empfindet. In dieser seiner Stellung kann er zwar auch das Vorrücken des dramatischen Verlaufs direct befördern, wie Oed. Kol. 117 ff., Philokt. 135 ff., aber er hat sich nie zu entschliessen und aus seinem Inneren zur That und damit zum Conflicte fortzugehen. Dadurch ist er seinem Wesen nach von den einzelnen Handelnden getrennt. Das Ganze des lyrischen Gesanges ist nun die dramatische Handlung den einzelnen Stadien ihres Verlaufes nach in das Innere des Subjects hineinversetzt. Dies Innere ist entweder das des Chors oder das der einzelnen dramatischen Person. Das Hineinnehmen der dramatischen Situation in das Innere und die daran sich anschliessende Auflösung in das Gefühl fällt aber als lyrische Unterbrechung selbst in den dramatischen Verlauf hinein. Dies kann wiederum in der doppelten Weise geschehen, dass das Innere jene lyrische Einkehr bei sich auch in der Form des Lyrischen d. h. im Monologe hält, indem es daran Genüge hat, sich selbst auszusprechen, sich zu hören und bei sich stehen zu bleiben, oder es kann aus sich heraus den Schritt in's Dramatische hineinthun, indem es nämlich in dieser Aeusserung seiner selbst sich zugleich dem Anderen mittheilt, dies Andere aber seinerseits zur Entgegnung wiederum sich hören lässt. Dem entsprechend finden wir in der Tragödie I. das Chorlied, II. den lyrischen Monolog [1]) der handelnden Person, III. den lyrischen Dialog [2]) zwischen dem Chor und den handelnden Personen (den Kommos) vor. Indem

---

[1]) Als einziges Beispiel eines lyrischen Monologs eines der Handelnden hat im Sophokles das der Parodos vorausliegende anapästische System der Elektra zu gelten, welches seinen Platz am passendsten vor dem Kommos einnehmen wird.

[2]) Der lyrische Dialog wird der Stimmung entsprechend nicht immer beiderseits in freien Massen geführt. — Das Gefühl der Handelnden wendet sich, um sich zu äussern, für gewöhnlich an die ihrem Wesen nach lyrische Person der Tragödie, den Chor, als die zur Person gewordene Empfindung, weit seltener an einen der Mithandelnden wie El. 1232, wo die Antwort in Trimetern erfolgt. Nur in den Trach. sprechen Hyllos, der Presbys und Herakles 971—1043, ebenso im Oed. Kol. 171 ff. Oed. und Antig. wenige Worte, und am Schluss Antig. und Ismene in lyrischen Massen zu einander. Beide Male trägt die Situa-

wir nunmehr an die sophokleische Lyrik herantreten, beginnen wir mit dem Chorlied, um dann zum Kommos überzugehen. —

I. Das Chorlied.

Die dramatische Situation ist das Gegebene, Aeussere und als Solches von vornherein objectiv bestimmt. Dies Bestimmte kann aber nun vom lyrischen Subject in doppelter Weise erfasst werden.

1) Entweder nämlich ist es die einzelne dramatische Situation in ihrer concreten Bestimmtheit, welche schon für sich genommen den vollständigen Inhalt des Gesanges der Art ausmacht, dass das Innere über sie als einzelne Situation nicht hinausgeht. Es ist die Situation selbst, wie sie der Chor fühlt, die ihm als solche zum Liede wird. Seine Freude, seine Trauer, seine Erwartung, Angst, Hoffnung, Hoffnungslosigkeit, sein Wünschen und Begehren singt sich aus der bestimmten, dramatischen Lage in bestimmter Weise heraus. Die Situation selbst hat nun aber einen zwiefachen Charakter. Entweder nämlich stellt sie sich dar als Zustand, als allgemeine Lage (im engeren Sinne dieses Wortes), als relativ dauerndes, bleibendes Sein, welches etwa durch vergangene, oft vor der Handlung liegende Schickung so geworden ist, wie es ist. Oder sie ist der einzelne in den geschlossenen dramatischen Verlauf fallende Schritt nach vorwärts, der dabei entweder Handlung (im eigentlichen Sinne des Wortes) oder ein Geschehen, ein Vorfall sein kann, jedenfalls aber als Moment des dramatischen Vorrückens, als Wechsel der Situation und mithin selbst als Situation zu gelten hat. Hat nun a) die Situation den Charakter des Zuständlichen, der allgemeinen Lage an sich, so kann dieser Zustand endlich entweder der Zustand des Chores selbst sein (in Folge der Exposition des Stückes, der Stellung des Chores zu den Handelnden, auch in Folge von beiden), oder der Zustand einer der handelnden Personen. In dieser Gliederung nehmen die sophokleischen Chorlieder folgende Stellungen ein.

a) Die Situation stellt sich als Zustand dar und zwar: α) als Zustand des Chors selbst. Hierher gehören: Antig. Parod. 100—154, Oed. Tyr. Parod. 151—215, Aj. Stasim. III 1185—1222, während Aj. anap. Syst. 134—171 und Parod. 172—200, Stasim. I 596—645, Trach. Parod. 95—140 den Uebergang bilden zu β) als Zustand eines der Handelnden: Philokt. Stasim. I 676—729. Nach ihrer äusseren Bestimmtheit [1]) sind diese Situationen näherhin also zu fassen. In der Parodos der Antig. ist als allgemeiner Zustand des Volksganzen, welches der Chor vertritt, der in Folge des jungen Sieges wiedergewonnene Friede zu bezeichnen, welcher im Chor die siegesfrohe Stimmung bewirkt, die den gesammten Gesang durchdringt. Die Situation in der Parodos des Oed. Tyr. bildet das über die Stadt gekommene Unheil des Misswachses und der Pest, welches den Chor, der in banger Furcht und peinlicher Ungewissheit der Antwort [2]) des apollinischen Orakels entgegensieht, zu flehentlicher an die Götter gerichteter Bitte um Hülfe und Rettung veranlasst. Der Empfindungsinhalt des Stas. III des Aj. ist der eigene

---

tion den Stempel besonderer Erregtheit, und im Oed. Kol. ist der Chor am Gespräche betheiligt. Hierher würden auch noch einige anapästische Partien zu rechnen sein. Demnach ist ein lyrischer Dialog zwischen den einzelnen Handelnden der sophokleischen Poesie im Ganzen fremd, offenbar desshalb, weil der blosse Gefühlsaustausch zwischen den Trägern der Handlung und das pure, gegenseitige Schwelgen in der Empfindung an sich undramatisch ist.

[1]) Es wird nöthig sein, behufs Darlegung dieser Bestimmtheit in Kürze auf den im Gesang sich vollziehenden Verlauf des Gefühls hinzuweisen.

[2]) Die Befragung fällt vor len Beginn der dramatischen Handlung.

Zustand des Chors, wie er, in Folge der langewährenden Mühsale und Entbehrungen des Krieges an sich schon trostlos, nunmehr nach dem Hintritt des geliebten Führers völlig freudenleer geworden ist: τίς μοι, τίς ἔτ' οὖν τέρψις ἐπέσται; Aus der gedrückten Stimmung erzeugt sich die Sehnsucht nach der Heimath. Durch die Stellung des Chors ist das Wohl und Wehe desselben an das seines Helden gebunden. So wird die nach der Oekonomie des Stückes von vornherein gegebene Situation des Helden, sein Wahnsinn, sein leidender Zustand auch für den Chor zu einem Zustand des Leidens. Diesen Zustand des Helden kennt er bis jetzt nur durch das Gerücht von der Niedermetzelung der Heerden (anap. System), daher in der Parodos die Stimmung gespanntester, angstvoller Erwartung, die sich in Vermuthungen über den Ursprung des Leidens und in der wiederholten an Ajax gerichteten Bitte, hervorzutreten, ergeht. In Stas. I ist es dann ebensosehr der eigene Zustand des Chors, die Kriegsnoth (Str. α), als das Leiden des Helden (Ant. α), das den Boden der Empfindung abgibt. Da aber der Chor bei dem Zustand des Helden länger verweilt, indem er sich ausmalt, wie die Kunde davon das Herz der Eltern niederbeugen werde (Str. β und Ant. β), so stellt sich der Gesang dadurch in die Nähe von β. Die Stimmung, namentlich die Sehnsucht nach der Heimath, ist im Ganzen die nämliche, wie in Stas. III. In der Parodos der Trachin. eignet sich der Chor in Folge seiner befreundeten Stellung zu Deianeira zwar die Situation derselben an, die als Zustand gespannten Erwartens (dem langen Ausbleiben des Helden gegenüber) und des daraus sich ergebenden sehnlichen Wünschens, Kunde von ihm zu erhalten, bezeichnet werden kann, ohne indess in die völlige Stimmungseinheit mit ihr einzutreten (Ant. β). Und da dies Versenken in den Zustand der Deianeira überhaupt mehr ein Objectiviren dieses Zustandes (Ant. α) bleibt, als zum subjectiven Darinsein wird, so vermittelt auch dieser Gesang den Uebergang zu β), wo die zuständliche Situation lediglich Zustand eines der Handelnden ist. Als einziges aber durchaus congruentes Beispiel hat Philokt. Stas. I zu gelten. Der erbarmungswerthe Zustand des Helden hat das Gemüth des Chors von Grund aus ergriffen, das nun voll von dem, was es gehört und gesehen, der mannigfachen von ihm tief empfundenen Entbehrungen des Helden gedenkt, um zuletzt noch in dem Vergessen der dramatischen Wirklichkeit seine Innigkeit am natürlichsten darzuthun. —

b. Die Situation erscheint als Moment des dramatischen Vorrückens.

Die Situation in diesem Sinne d. h. als Moment des dramatischen Verlaufs gedacht ist ihrem Inhalt nach concret bestimmt und also als einzelne ebenso leicht bestimmbar, als sie eben desshalb in ihrer unendlichen Besonderheit einer allgemeinen Bestimmung sich entzieht. Dagegen lässt sich ihre Stellung im und zum Ganzen der dramatischen Handlung näherhin also erläutern. In ihrer Einzelheit für sich genommen ist die Situation ebensosehr selbstständig bestimmt und geschlossen, als dem Ganzen des dramatischen Verlaufs gegenüber unselbstständig, offen und ungeschlossen, insofern der nach vorwärts drängende Charakter des Dramatischen Scene aus Scene, Ereigniss, Entschluss, That auseinander sich hervortreiben lässt. Dennoch, wie sehr das Ganze nach vorwärts weist, begründet sich hierdurch ein näherer Unterschied der Situationen. Die Situation kann nämlich entweder in erhöhtem Masse den Charakter des Unabgeschlossenen, Spannenden, Erwartungsvollen an sich haben. Dann wird sie — und also auch ihr lyrisches Bild — der Zukunft zugewendet sein. Oder sie kann mehr ein Verweilen im Vorrücken bedeuten, weniger drängen, in einer relativen Selbstständigkeit für sich deutlich und klar, und somit ganz nur sie selbst d. h. Gegenwart sein: ihr entsprechend wird dann der Gesang der Gegenwart gehören. Endlich wird die Situation den Charakter des Lösenden, Klärenden, Ab-

schliessenden an sich tragen können, damit aber ist der Rückblick auf die Vergangenheit von selbst gegeben. Eben dieser Charakter wird nun auch im Chorlied wiederkehren. Da es aber nur die Situation ist, die sich hierdurch näher bestimmt hat, so kann die Freiheit der Phantasie im Einzelnen Uebergänge ermöglichen.

α) Die Situation als ungelöst und spannend der Zukunft zugewendet. Wir rechnen hierher zunächst Oed. Tyr. Stas. I 463—511, El. Stas. I 472—515, Oed. Tyr. Stas. III (Hyporch.) 1086—1109, Antig. Stas. V (Hyp.) 1115—1154, schliessen aber an Trach. Stas. II 633—662, Aj. Stas. II 693—718 und Trach. Hyporch. 205—224. Als Erläuterung kann Folgendes bemerkt werden:

Im Stas. I des Oed. Tyr. liegt das Erwartungsvolle für den Chor in dem Nichtwissen des Mörders. Der Orakelspruch (Str. α, Ant. α) nicht weniger als die Aussagen des Teiresias (Str. β) sind die ungelösten Räthsel, an denen der Chor sich abmüht: ὅ τι λέξω δ' ἀπορῶ. Daher die Bedächtigkeit seiner Entscheidung (Ant. β), deren Bestätigung von der Zukunft zu erwarten ist. Ganz ähnlich ist es im Stas. I der El. der Traum der Klytaemnestra, der bei dem Chor zunächst Hoffnungen einer bevorstehenden Rache erweckt (Str. und Antistr.), dann aber (Epod.) wegen des zu erwartenden blutigen Ausgangs den Sinn des Chors auf den Ursprung der Leiden des Pelopidenhauses zurückwendet. In der Situation des Stas. III des Oed. Tyr. ist die Spannung auf's Höchste gestiegen. Alles hängt nach den Angaben des korinthischen Boten, die das Moment des Vorrückens bilden, von der Erklärung des θεράπων ab, dessen Ankunft erwartet wird. Die Katastrophe steht unmittelbar bevor, und so beschäftigt die Lösung der Frage, wer des Oedipus Eltern seien, je näher sie herbeigekommen ist, um so ausschliesslicher das Herz des Chors. Dabei kann es für das Wesen der Situation gleichgültig sein, dass der Chor mit seinen Vermuthungen gänzlich in der Irre geht, und die in das Schauen eines glücklichen Ausgangs versunkene Phantasie des Widerspruchs nicht inne wird, in welchem jene Vermuthungen mit dem das Schicksal des Oedipus verkündenden Orakelspruch stehen. Die freudige Stimmung des Chors ist aus der Neigung des Dramatischen zum Contrast (die sich aus dem Zwecke desselben ergibt) ebensosehr zu rechtfertigen, als sie mit der wahren Lage der Dinge als ungerechtfertigt contrastirt. Die Situation des V. Stas. der Antig. versetzt uns wiederum an die Schwelle der Katastrophe. Das Moment des Vorrückens bildet das aus plötzlicher Sinnesumwandlung hervorbrechende Handeln Kreons (1109—1114), auf dessen Erfolg Alles gestellt ist. Die auf diesen Erfolg rechnende Hoffnung des Chors (wodurch sogleich die Richtung auf die Zukunft ausgesprochen ist) sucht sich in dem Anruf des Schutzgottes und in der Bitte um Sühnung der Stadt eine weitere, feste Stütze. Hierin aber begegnen wir wiederum einer Verkennung des wahrhaft bevorstehenden, von Teiresias 1064—1084 prophezeiten Unheils, deren dramatische Begründung dieselbe wie bei Stas. III des Oed. Tyr. ist. Auch Trach. Stas. II theilt in Ansehung der Situation diese Richtung auf das Zukünftige. Die Erwartung hat hier die von Lichas angesagte Rückkehr des Herakles und die Wirkung des von Deianeira angewendeten Zaubermittels zu ihrem Inhalt. Da der Chor, ohne seiner eigenen Einrede (592—593) weiter zu gedenken, durch die Mittheilung dieser baldigen Rückkehr des Helden seine Stimmung als von Grund aus freudig erregt darthut, hierauf aber sogleich (663 ff. und 734 ff.) die Katastrophe sich ankündigt, tritt auch von Seiten der Wirkung des Contrastes das Stasimon in die Reihe der eben erwähnten ein. Für Aj. Stas. II bildet das Moment des dramatischen Vorrückens die Mittheilung seiner angeblichen Sinnesänderung, die er durch den Entschluss, ein Reinigungsbad am Strande zu nehmen und sein Schwert, das Geschenk Hektors, in der Erde zu verbergen, den Freunden beweisen will. Die Richtung auf die Zukunft hat hier nur noch den allgemeinen Sinn, dass dies Vorhaben eben erst geschehen

soll und also ein zukünftiges ist, während das Spannende, das in der Ungewissheit über die Zukunft liegt, bei der für den Chor vorhandenen Klarheit der Situation zurücktritt. Entfernt sich demnach die Situation von der zu α) gegebenen Bestimmung, und erfasst dem entsprechend der Chor dieselbe mehr als rein gegenwärtige, für sich verständliche, wenn er in der Strophe den Pan zu seinen Tänzen einladet und den Apollo bittet, ihm wohlgesinnt zu bleiben, in der Antistr. aber seine Freude begründet, so stellt sich wegen der unmittelbar darauf folgenden Katastrophe d. h. also wegen der Gleichheit der Stellung im dramatischen Verlauf und der Stimmungsgleichheit des Chors das Chorlied in die Nähe der oben genannten. Dem Hyporchem in den Trach. geht die erste von dem Boten geschehene Meldung der Rückkehr des Herakles vorauf. Dadurch ist auch hier der Sinn auf das Zukünftige gerichtet, wiewohl dies Zukünftige für den Chor nicht gerade den Charakter des Ungewissen trägt (wie im Stas. II.). Der hocherfreute Chor fordert, da Deianeira ein Lied zu hören begehrt hat, Jungfrauen und Jünglinge auf, den Apollo, die Artemis und die Nymphen zu preisen, und spricht darauf seine Freude direct aus. Da die folgende Scene die Befürchtungen der Deianeira einleitet, die Katastrophe selbst aber noch weit abliegt, so ist von der Stellung im dramatischen Verlauf der erwähnten Chorlieder nur die Wendung in's Schlimme und der Contrast als solcher d. h. als allgemeines Mittel dramatischer Entwickelung übrig geblieben.

β) Die Situation als für sich klar und deutlich in der Gegenwart aufgehend: Oed. Kol. Stas. II 1044—1095, Oed. Kol. Stas. IV 1556—1578, El. Stas. II 1058—1097, El. Stas. III 1384—1397, Philokt. Hyp. 391-402 = 507—518.

Als Moment des dramatischen Verlaufes ist für Oed. Kol. Stas. II die Verfolgung der Mannschaften Kreons, die Ismene und Antigone hinweggeführt, und der zu erwartende Kampf der Thebaner und Attiker anzugeben. Der Ausgang wird zwar noch erwartet, dem vertrauensvollen Bewusstsein des Chores gilt aber der Sieg als unzweifelhaft und so zu sagen als gegenwärtig. Das Spannende, Dunkle, [1]) nach vorwärts Deutende, das übrigens ein so offener Conflict, wie es ein Kampf ist, überhaupt nicht, auch in seiner Unentschiedenheit nicht geben kann, wird durch das Siegesbewusstsein des Chores vollends getilgt und in das Licht der ganz aus sich allein klaren und verständlichen Gegenwart verwandelt. So bleibt nun auch das Gefühl des Chors rein bei der Gegenwart stehen, wenn er Str. α den Wunsch ausspricht, auf dem Kampfplatz zugegen zu sein, den die Phantasie bald hierhin, bald dorthin verlegt (Str. α, Ant. α), diesen Wunsch dann (Str. β) energischer wiederholt, um mit der an Zeus, Pallas Athene, Apollo und Artemis gerichteten Bitte um Sieg zu schliessen (Antistr. β.) Ebenso ist es im Stas. IV der Weggang des Oedipus zu dem Orte seines Hintritts, an sich zwar ein Räthsel, aber ein Räthsel mit der ausdrücklichen Bestimmung, ungelöst zu bleiben, als einzelner Fortschritt der Handlung dagegen völlig klar und durchsichtig und lediglich auf die Gegenwart beschlossen, der nun auch wiederum vom Chor rein als dieser gegenwärtige Act des Abscheidens des Oedipus erfasst wird, für welchen er einen leichten Eintritt in's Todtenreich vom Aidoneus (Stroph.), den Erinyen, dem σῶμα ἀνικάτου θηρός und dem Thanatos (Ant.) erfleht. Grundlage der Situation für El. Stas. II gibt der Streit der Elektra und Chrysothemis über die Ausführung der Blutrache an Aegisthos. Dieser Streit als gegenwärtiges, neues, zu dem früheren hinzutretendes Leid beschäftigt als Emp-

[1]) Dies Spannende kann man im Oed. Kol. überhaupt vermissen, oder vielmehr in der dramatischen Entwickelung desselben. Damit ist es wohl verträglich, dass es als Luft über dem Ganzen liegt, denn als das wahrhaft Spannende hat, wie ich glaube, das dem Oed. gegebene Orakel zu gelten, dessen Erfüllung heranrückt.

findungsferment den Chor, der von dem Lobe der Kindesliebe ausgehend (Str. α) darauf des Zwistes gedenkt (Antistr. α), um dann den Ruhm der Elektra als σοφά τ' ἀρίστα τε παῖς zu preisen (Str. β) und ihr ein Obsiegen über ihre Feinde zu wünschen (Antistr. β). Das III. Stas. der Tragödie versetzt uns zwar dicht an den Act der Entscheidung, d. h. das Eintreten des Orestes und Pylades in den Palast zu dem Zwecke der Vollziehung der Mordthat; der Nachdruck liegt aber, wenn die Situation als „gegenwärtige Entscheidung" zu bezeichnen ist, hier nicht auf dem Momente der Entscheidung, als der solcher Entscheidung voraufliegenden Ungewissheit, sondern auf der Gegenwärtigkeit eben dieser an sich klaren, gewussten und völlig sicheren Entscheidung, da nämlich die wahre, spannende Gefahr bereits überwunden ist. Dieser gegenwärtige Moment des Eintritts wächst in der das Allgemeine, die Gottheit in die besondere Wirklichkeit hineinschauenden Phantasie des Chors zu dem grossartigen Gesichte, in welchem er den Ares und die Erinyen ihren Einzug halten lässt (Str.) und dem Orestes den Sohn der Maja als Führer zugesellt (Antistr.) Als letzten aber auch deutlichsten Beispiels solcher Verbildlichung der rein als gegenwärtig erfassten Situation ist noch des Hyporchems im Philoktet Erwähnung zu thun. Wird nämlich der Begriff des Gegenwärtigen als Gegenwärtigen schärfer hervorgehoben, so wird es eben dadurch zum Momentanen, Flüchtigen und Vergehenden. Von dieser Art ist die Situation in der Strophe des Hyporch. im Phil. Denn die Lüge des Neoptolemos von der schimpflichen Waffenberaubung, die er Seitens der Atriden erfahren, ist zur dramatischen Situation erhoben flüchtig, haltlos und momentan. Diesen Trug aufgreifend und so sich ganz der flüchtigen Gegenwart hingebend ruft der Chor die Kybele (Ge) an, indem er sich daran erinnert, wie er auch damals, als die Atriden an der ihr heiligen Stätte, so zu sagen vor ihrem Angesicht das Unrecht begingen, zu ihr gefleht habe. Auch die Antistrophe ist auf die Täuschung als ein Nichtbleibendes, Vergängliches gestellt und somit reine Erfassung der schnell verrauschenden Gegenwart. Auf das inständige Flehen Philokt., ihn in seine Heimath zu bringen, bittet der Chor den Neoptolemos, Mitleid zu haben, um des Hasses wider die Atriden willen diesem die Gunst zu erweisen und dadurch der göttlichen Nemesis zu entgehen. Das Haften an dem ganz Momentanen ist dem Chor zum directen Vergessen der Zukunft geworden.

γ) Die Situation als abschliessend und klärend auf die Vergangenheit bezogen. Die Situation stellt sich dieser Bestimmung nach sogleich an den Ausgang, ohne dass sie dadurch die Schlusssituation als solche würde, insofern auch die Lösung als ein Fortschreiten und Hindurchgehen durch verschiedene Momente der Lösung und Klärung gedacht werden kann. Die Richtung auf die Vergangenheit ergibt sich in ihrer Allgemeinheit aus dem Begriffe der Lösung. Das selbstständige Chorlied macht aber die so gedachte Situation nur ausnahmsweise zu seinem Inhalt.[1]) Es können hierher gezogen werden Trach. Stas. III 821—862 und Stas. IV 947—970. Der Situationsgrund für das III. Stas. ist des Hyllos Meldung von der Wirkung des πέπλος, den Deianeira durch Lichas an Herakles geschickt. Der Chor erkennt in dem zwar noch nicht erfolgten, aber mit Sicherheit zu erwartenden Ende des Herakles die Bestätigung und Erfüllung des dem Helden gewordenen Orakels. In diesem Wissen des vorher Ungewussten, Spannenden und Erregenden liegt der aufdeckende, lösende Charakter der Situation. Str. α stellt diese Erschliessung des Orakels und die rechte Erkenntniss des Begriffes der Ruhe voran, während die Antistr. die Gewissheit des Endes des Herakles begründet; Str. β geht dann in die Veranlassung

---

[1]) Meist tritt der Kommos in diese Stelle ein.

des Irrthums der Deianeira ein, den sie nun wohl beweine, und am Ende (Ant. β) gelangt das Mitgefühl mit dem Helden, das Zurückgehen auf den ersten Anfang des Unheils und die Einsicht, dass Κύπρις ἄναυδος φανερὰ τῶνδε πράκτωρ sei, zur Aeusserung. In der Situation des IV. Stas. beruht der dramatische Fortschritt auf der Nachricht der τροφός von dem Selbstmord der Deianeira, der nun wiederum das weitere Moment der Lösung und des Abschlusses darbietet, insofern das Schicksal der wortlos hinweggeeilten Deianeira in dem herbeikommenden Verständniss als Frage stehen geblieben war. Solch einer Summe klar gewordenen Unheils gegenüber, das theils im Hause ist, theils herannaht, weiss der Chor nicht, was er mehr und tiefer beseufzen soll (Str. und Antistr. α), daher der Wunsch, hinwegfliegen zu können, um dem Jammerbilde des verscheidenden Helden zu entgehen (Str. β). Diesen Wunsch rechtfertigt Antistr. β, die der theilnehmenden Betrachtung des nunmehr erblickten Zuges der Träger des Helden sich zuwendet, ohne indess durch diese Hinneigung zu β) den wahren Charakter der Situation in Frage zu stellen. —

Wie vielfacher Gestaltung auch immerhin die Situation sich fähig zeigte, so blieb sie dabei dennoch als einzelne, bestimmte Situation der Inhalt der lyrischen Aeusserung des Chors. Es kann nun aber die Erfassung der dramatischen Situation

2) zu derjenigen lyrischen Verselbstständigung fortschreiten, in welcher sie die einzelne Situation als solche überwindend das Allgemeine, die allgemeinen sittlichen Mächte, die bleibenden Bestimmungen und den Gehalt des menschlichen Lebens als das Innere der Situation heraushebt, um dann das lyrische Ergriffensein des Gemüthes vom Allgemeinen in selbstständiger Weise darzuthun. Indem das lyrische Subject damit durchaus in dem Inneren der dramatischen Situation verbleibt, hat es die Situation in ihrer äusseren Bestimmtheit von der Bestimmung des für sich vollständigen Inhalts des lyrischen Bildes zum blossen Anlass und Motiv herabgesetzt. Das Allgemeine erscheint aber hierbei deutlicher Massen in doppelter Form, insofern es nämlich entweder als objective Macht vor die Phantasie hintritt, die nun einen Preis dieses Objectiven anstimmt und in ächt bildlicher Weise die einzelne Erscheinung (d. h. den einzelnen dramatischen Vorgang, die einzelne Situation) als die Erscheinung des Allgemeinen erfasst (z. B. Antig. Stas. I, Antig. Stas. III, Oed. Kol. Stas. I), oder als subjectives Wissen und Inneres, als gereifte Lebensweisheit und denkendes Betrachten des Chors sich darthut, der die allgemeinen Wahrheiten als seine Ueberzeugungen, Maximen, Motive bildlos in der Form des reinen Gedankens ausdrückt (z. B. Oed. Tyr. Stas. II, Oed. Kol. Stasim. III). Da aber jenes Ueberwinden der einzelnen Situation nicht die vollendete Selbstständigkeit der Lyrik, sondern nur den Anfang einer Verselbstständigung bedeutet, so wird eine nähere Eintheilung der hierher gehörigen Poesie auf eben dies Verhältniss zur einzelnen Situation sich gründen müssen und nebenbei der Darstellungsart des Allgemeinen Erwähnung thun können. In dieser Beziehung kann es nun:

a) nur zu einem Nennen und Aussprechen des Allgemeinen kommen, während das Lied im Uebrigen der Situation als einzelner zugewendet bleibt. Hierher gehört Oed. Tyr. Stas. IV (1186—1222.) Die Hinfälligkeit des Menschengeschlechtes (ἰὼ γενεαὶ βροτῶν, ὡς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μηδὲν ζώσας ἐναριθμῶ) tritt als allgemeine neubestätigte Wahrheit, so zu sagen als Thema, voran, Ant. α hebt das frühere Glück des Oedipus hervor, Str. β sein nunmehriges Unglück (die Entdeckung seiner Vergangenheit bildet die dramatische Situation), während Antistr. β

zur späteren Entdeckung, als einem Werk des πάνθ' ὁρῶν χρόνος, und zum Verhältniss des Chors zu Oedipus übergeht. [1])

b) Oder das Ueberwiegen des Allgemeinen als Empfindungsinhalts begnügt sich in seiner Selbstständigkeit mit einem blossen Hinweis auf die Situation. Hierher gehören Oed. Kol. Stas. III 1211—1248, Antig. Stas. III 781—800, Ant. Stas. II 582—625, Oed. Tyr. Stas. II 863—910. — Im Stas. III des Oed. Kol. sind es die vielfachen Mühsale und Anfechtungen des Oedipus, die ihm bereits in Attika entgegengetreten und eben wieder durch die angekündigte Ankunft des Polyneikes vermehrt sind, welche dem Chor das Elend und die Werthlosigkeit des menschlichen Lebens, besonders eines langen Lebens, als allgemeinen Inhalt der Situation d. h. als allgemeine, erkannte, bleibende Wahrheit zum Bewusstsein bringen. „Wer länger zu leben wünscht, als ein μέτριον, ist ein Thor, denn nur Trauer, nicht Lust bringen die langen Jahre und zuletzt den allen gemeinsamen Tod." (Str.) Die Antistr. hält nicht geboren zu sein für das Beste, einen schnellen Tod für das Zweite, nach der Jugend bleibe Niemand ohne Mühsal und Leiden, vielfaches Unheil komme herbei, zuletzt das freudenleere Alter (Ant.) So wird Oedipus, οὐκ ἐγὼ μόνος, βόρειος ὥς τις ἀκτὰ κυματοπλὴξ χειμερία von gewaltigen ἄται von allen Seiten bedrängt (Epod.) In Antig. Stas. III wird nach der Unterredung Kreons und Haemons die menschliche Leidenschaft der Liebe als allgemeine göttliche Macht, als persönlicher Gott Eros hingestellt, und nun seine Allmacht und Wirksamkeit verkündet, zuletzt aber auf den Streit des Vaters und Sohnes als sein Werk hingewiesen, da der ἵμερος βλεφάρων ἐναργὴς εὐλέκτρου νύμφας in der Entschliessung Haemons einen Sieg feiere (Str. und Ant.). Dem Stas. II der Ant. geht die Entdeckung der That der Antigone, ihre Rechtfertigung und der Beschluss Kreons, dass sie sterben müsse, (v. 498 ff.) vorauf. Dem Chor hat sich hierin die Macht der sich fort und fort erzeugenden Ate (des aus der Verblendung stammenden Unglücks) offenbart (Str. α), die in dem Hause der Labdakiden sich eingehaust habe und durch die unterirdischen Götter sowie durch die λόγου ἄνοια und φρενῶν ἐρινὺς ein neues Opfer verlange (Antistr. α), „aber wer kann, heisst es weiter, mit Zeus Macht sich messen", und doch liegt in der ἄνοια λόγου jene Vermessenheit, die nun eben ihre Strafe empfängt. Nichtige, masslose Hoffnungen verblenden den Sinn des Menschen, dass er gut und böse nicht mehr zu trennen weiss. Ebendadurch verfällt er der ἄτη (Str. β und Ant. β.). Ein Anerkenntniss der göttlichen Macht enthält auch Oed. Tyr. Stas. II. Die freche Verachtung der Orakel Seitens der Iokaste erweckt in dem Chor den Wunsch, seine Frömmigkeit in Worten und Werken, für welche nur immer νόμοι ἄγραφοι bestehen, nach wie vor zu bethätigen. Die Hybris, von der alle

---

[1]) Offenbar ist der Schritt von der Bestimmung b γ) zu dem Stas. des Oed. Tyr. nicht bedeutend, wenn man das Ganze des lyrischen Verlaufs in Betracht zieht. Ant. α, Str. und Ant. β zeigen, wie das Gemüth noch in der Situation, die als abschliessend der Vergangenheit zugewendet ist, befangen bleibt. Dennoch hat sich durch das zwar kurze, aber klare Hervorheben des Allgemeinen der Uebergang zu einer neuen Erfassung der Situation vollzogen. Das Allgemeine muss aber in Wahrheit das Innere, Treibende der Situation (und also des Gesanges) sein. Hierin liegt das Wesen der Bestimmung. Davon ist wohl zu unterscheiden das momentane Uebergehen in die denkende Betrachtung, welches als einzelner, allgemeiner Ausspruch erscheint, dergleichen in den bisher behandelten Chorliedern nicht viele sich finden. Als einzige Beispiele mögen gelten: Oed. Tyr. Stas. I. v. 498—504, Antig. Parod. v. 127, Trach. Par. v. 129—135, Aj. v. 158—161, 714 und das Lob der Kindesliebe in El. Stas. II, das aber nicht in die Form des allgemeinen Gedankens gekleidet ist.

Willkür ausgeht, verfällt zuletzt dem Verderben (der ἀπότομος ἀνάγκα) (Str. und Ant. α). Möge umkommen, wer am Göttlichen sich vergreift, (denn) wer kann ἐν τοῖσδε (diesem Verfahren der Iok.) ruhig bleiben? Die Verehrung der Götter wird gefährdet, wenn dies nicht als Frevel bestraft wird. Hieran schliesst sich die Bitte, dass dem Zeus solch Thun nicht verborgen bleiben möge, da Apollos Ehre und damit alle göttliche Verehrung dahin schwinde. — Endlich erscheint:

c) Das Allgemeine als der für sich fertige Inhalt des Liedes.

Der Hinweis auf die einzelne, bestimmte, äussere Situation beschränkt sich auf einzelne unexplicirte Wendungen oder verschwindet fast völlig: Trach. Stas. I 497—530, Antig. Stas. IV 944—987, Ant. Stas. I 332—375, Oed. Kol. Stas. I 668—719. — Das Stas. I der Trach. und Stas. IV der Antig. tragen beide einen epischen Charakter. Lichas hat die Liebe des Herakles zur Iole der Deianeira bekannt. Der Chor feiert im Stas. I die Allmacht der Kypris. Ihre Siege über Götter übergeht er (Str.), malt aber ausführlich den Kampf des Herakles und Acheloos um Deianeira aus, der, wie sehr bedeutungsvoll er auch für die Träger der Handlung gewesen ist, hier doch nur als Geschehenes, so zu sagen als ein Stück fremder Liebesgeschichte der Verherrlichung des Allgemeinen d. h. der Macht der Kypris dient. Ganz ähnlich wird im Stas. IV der Ant. die Allmacht des Verhängnisses (der Μοῖραι) vermöge epischer Mittel dadurch gepriesen, dass die Phantasie sich in das Schicksal dreier Persönlichkeiten der Heldensage (Danae, Lykurgos, Kleopatra) vertieft, welche hohe Abkunft vor schlimmer Fügung nicht zu schützen vermochte. Der Bezug auf die vorliegende Situation (Antigone, die sich zum letzten Gange anschickt, erhält darin den Trost des Chors) klingt nur aus dem Anfangsverse des Liedes (ἔτλα καὶ Δανάας) und der Anrede ὦ παῖ v. 949 und 987 hervor. — Wie die beiden erwähnten Chorlieder durch die Darstellung des Allgemeinen, so sind auch Antig. Stas. I und Oed. Kol. Stas. I durch die Stellung des lyrischen Subjects zu dem Inhalt des Allgemeinen näher verwandt. Denn beide Male ist es ein Ansingen einer als objectiv angeschauten, hypostasirten Macht, so dass der Inhalt der Phantasie als erhabener gilt. Im Stas. der Antigone, dem die Erzählung des Boten über die Bestreuung der Leiche mit Staub voraufliegt, stellt sich der menschliche Geist in seiner ganzen Grösse und Kraft wie ein göttliches Wesen vor die Phantasie und wird nun in wiederholtem Anhub von ihr an- und ausgesungen, bis erst am Ende in dem Hinweise auf den Missbrauch solcher geistigen Kraft ein Bezug auf die That der Antigone sich herauskehrt (Ant. β). In dem I. Stas. des Oed. Kol. erscheint als das Allgemeine und wiederum als ein dem Bewusstsein hoher und erhabener Inhalt der liebliche Gau Kolonos und weiterhin das ganze reichgesegnete und gottbegnadigte Attika. [1]) Die Situation ist, genau gesagt, die der dramatischen Situationslosigkeit, nämlich einfach die nach mehrfachen Anfechtungen gesicherte Aufnahme des Oedipus, dessen besonderen an diese Aufnahme sich knüpfenden Hoffnungen und Erwartungen nun als Allgemeines der bleibende Reiz der Landschaft und der reiche Segen Attikas entgegentritt. Die Phantasie hebt sich leicht (ἵκου ξένε) von der ihr gegebenen Situation zu diesem ihr hohen Inhalt empor, der dabei doch dem Herzen des Chores durchaus nahe liegt.

---

[1]) Dass auch „Fürsten, Helden, Landschaften, Städte u. s. f. dem Bewusstsein als erhabene Gestalten gelten können, indem sie nämlich auf analytischem Wege zu absoluten Mächten, zu Göttern werden", bemerkt ausdrücklich Vischer Aesth. IV p. 1346.

II. Der Kommos.

Das Chorlied konnte als lyrische Unterbrechung des dramatischen Verlaufs bezeichnet werden. Der Einzelgesang der Handelnden dagegen und die Wechselgesänge des Chors und der Handelnden stellen uns nunmehr in den dramatischen Verlauf selbst hinein, insofern es nämlich dort doch immer der Handelnde ist, der sich hören lässt, hier aber die Grundform des Dramatischen, der Dialog, eintritt. Den Uebergang, vermöge dessen das lyrische Durchfühlen der einzelnen dramatischen Stadien und Situationen aus dieser Vertiefung in sich selbst heraus und in den dramatischen Verlauf direct hineintritt, kann ein Hinweis auf Phil. Stas. II 827—864 und Oed. Kol. Kommat. 1447—1456, 1462—1471, 1477—1485, 1491—1499 verdeutlichen. Dem Stas. im Phil. geht als Situation das Einschlummern Philoktets voran; die Strophe beginnt nun zwar im lyrischen Ton mit einer Anrufung des Hypnos: εὐαὲς ἡμῖν ἔλθοις, die Wendung in's Dramatische thut sich aber sogleich in den wiederholten an Neoptolemos gerichteten Aufforderungen, den Augenblick zu benutzen und die Abreise zu beschleunigen, insofern deutlich kund, als es der Wille ist, auf den der Chor wirken will. Daher erfolgt nun auch in der Mesodos des Neoptolemos eine Antwort, durch welche der Dialog hergestellt ist. Ebenso wenig hält sich Antistrophe und Epodos im Lyrischen, da jene vielmehr eine Ermahnung zum leisen Sprechen und eine an die wiederholte Aufforderung zu handeln, d. h. den Bogen zu entführen, sich knüpfende Versicherung des Gehorsams, diese aber einen Hinweis auf die günstige Gelegenheit enthält. In den Kommatika des Oed. Kol. setzen sich die Momente des dramatischen Verlaufs (in Str. α die durch Polyneikes Kommen sich aufthürmende Gefahr, in Ant. α und Str. β der wiederholte Donner und Blitz, in Ant. β die von Oed. ersehnte Ankunft des Theseus) sogleich in das Gefühl des Chors um, und es wird das Lyrische vom Dramatischen unterbrochen: v. 1456 ἔκτυπεν αἰθήρ, ὦ Ζεῦ. Das Lyrische liegt also hier im Aussprechen der Empfindung, während die zeitliche Begleitung des Verlaufs Seitens der Empfindung als wahrhaft dramatisch gelten kann. Indem wir uns nun zu den Wechselgesängen des Chors mit den Handelnden und der Monodie hinüberwenden, ergeben sich unter dem Vorbehalte, dass es Theile des dramatischen Verlaufs sind, deren Inneres sie in das Lyrische verweist, folgende Unterschiede:

a) Entweder nämlich wird der dramatische Verlauf zum lyrischen Stillstand in dem Sinne, dass das dramatische Vorrücken zum blossen Aussprechen des Gefühls wird. Im Unterschiede jedoch vom Chorliede, dessen Wegfall den dramatischen Verlauf unversehrt lässt, tritt das lyrische Stillstehen in die Continuität des dramatischen Verlaufs selbst ein. Diese Gefühlsäusserung eines der Handelnden, die die bestimmte, entweder als Zustand oder als Moment des Verlaufs zu denkende Situation zum Object hat, kann nun als wirklicher Monolog auftreten oder die Form des Dialogs annehmen.

α) Als einziges Beispiel eines solchen lyrischen Monologs lässt sich das anapästische System der El. (El. 86—120) ansehen, in dem sie ihre Klagen über die Ermordung ihres Vaters dem weiten Himmelsraum, wie sie gewohnt ist, mittheilt und mit der Versicherung schliesst, sie wolle nicht aufhören, die unterirdischen Götter, den Hermes und die Ara, zu bitten, ihr zu Hülfe zu eilen und den Bruder zu senden (eine Bitte, die den Zusammenhang mit Scene I herstellt.) β) Der lyrische Stillstand erscheint in der Form des Dialogs. Die Bedeutung des Dialogs ist aber hier wirklich als formell zu fassen. Hauptsache bleibt, wenn auch die Rede des Anderen beachtet wird, das Aeussern des eigenen Inneren, das wesentlich sich, nicht den Anderen hören will und die fremde Rede in das eigene Gefühl umsetzt. Nur die Form, nicht das Wesen des Monologs ist gewichen.

Wir rechnen hierher Phil. Komm. 1081—1169 [1]), Oed. Tyr. 1307—1366, Aj. 348—427, Antig. 806—882 und 1261 ff., Trach. 992—1043. Der Klagegesang Philoktets steht dem Monolog am nächsten. Seines Bogens beraubt, mit dem Odysseus und Neoptolemos so eben hinweggegangen, bricht der Held in ergreifende Klagen über seinen Zustand aus. So wendet er sich zuerst an die Felshöhle, wie an eine Gefährtin seiner früheren und künftigen Einsamkeit, gedenkt dann seiner künftigen Nahrungslosigkeit und völligen Vereinsamung und wünscht dem Odysseus dasselbe Loos (Str. und Ant. α), den er sich vorstellt, wie er mit dem Bogen in der Hand ihn den Unglücklichen verlacht, redet darauf den Bogen an, der solches erdulden müsse (Str. β), und wendet sich (Ant. β) an die Vögel und wilden Thiere, die ihn nicht mehr zu fürchten brauchen, da er ihnen bald zur Nahrung dienen wird. Das so hervorquellende Innere überhört, in sich selbst versunken, die Entgegnungen und Einreden des Chors, seine Aeusserung bleibt in Wahrheit monodisch. In dem Kommos des Oedipus, der sich geblendet und nun ein doppeltes Unglück beklagt, wendet sich dieser zwar zweimal an den Chor (v. 1321, 1340), indess dient diese Wendung in's Dialogische eigentlich nur der Explication des Gefühls des Oedipus. Ganz ähnlich wendet sich Ajax, die Thaten seines Wahnsinns bejammernd, in Str. α—β an die Genossen, aber bald, von v. 374 an, macht sich das erregte Innere nur mit sich zu schaffen, ohne dessen, was der Chor und Tekmessa sprechen, weiter zu achten. Ebenso richtet Antigone ihre Klagen an den Chor gemäss dem Drange, Andere in den eigenen Schmerz hineinzuziehen; auch geht sie mehr auf die Aeusserungen des Chors ein. Dieses Eingehen wird jedoch zum sofortigen Missverstehen, denn das in sich gekehrte Innere versteht eben völlig nur sich selbst. Kreons Klagegesang (Ant. 1261 ff.) gewinnt zwar durch die eingeflochtene Meldung des ἐξάγγελος an dramatischem Leben, ohne dass darum die Klagen Kreons in Wahrheit etwas Anderes, als ein Stillstehen des Gemüthes würden, das auf die Bahn der Handlung zurückschaut. An das Ende dieser Kommoi stellt sich der Gesang des Herakles in den Trach. Den Grundton bilden zwar auch hier die Klagen des heimgesuchten Helden, der sich den Tod wünscht; das Leiden jedoch als körperlicher, gegenwärtiger Schmerz in seinem erhöhten Angriff dargestellt lässt in der Anrede des Herakles an die Träger und an Hyllos das Moment des Dramatischen mehr hervortreten. — Das Gemeinsame in diesen Gesängen ist das Aussprechen der Empfindungen, näherhin der Klagen Seitens des Handelnden über das bestimmte Unglück, dessen Ursprung vergangen ist und entweder vor der Handlung liegt (El. Aj.) oder vor und in die Handlung fällt (Philoktets Einsamkeit und Verlust des Bogens) oder endlich nur im dramatischen Verlauf liegt und zwar als Ergebniss des eigenen (Antig. Oed. Tyr.) oder fremden Handelns (Trach.). — Wie sehr wir uns nun aber auch beim Anhören des Inneren, das sich in Klagen ergoss, inmitten des dramatischen Verlaufs befanden, so war doch dieser Verlauf selbst nur mehr ein Stillstehen, in welchem die Handelnden sich aus dem äusseren dramatischen Dasein so zu sagen auf sich zurückzogen, um das erfüllte Innere zu äussern. Es kann nun aber auch

b) der dramatische Verlauf (im engeren näheren Sinne) als solcher den Charakter des Lyrischen annehmen. Dabei sind die als lyrisch zu bezeichnenden Scenen näherhin also unterschieden: α) Erstens nämlich bildet die Mittheilung über Geschehenes (oder Geschehendes) und das Austauschen der Gefühle Seitens des Chors und eines der Handelnden schon für sich genommen die Scene, die also Handlung (im engeren Sinne des Wortes) nicht darstellt. Dies Geschehene kann vor der Handlung liegen und als Zustand

---

[1]) Die bei v. 1170 beginnenden Anomoiostropha tragen einen verschiedenen Charakter.

bezeichnet werden. Hierher gehört die in Anapästen beginnende und dann nach der Mittheilung über Ajax in freien Massen Seitens des Chores fortgesetzte Unterredung des Chores und der Tekm. über das Leiden des Aj. (Aj. 201—262), ebenso die an die Monodie der Elektra sich anschliessende Parodos, in welcher El. und der Chor ausführlich ihre Gefühle (verzweifelnde Hoffnungslosigkeit, die nur noch im Klagen ihre Lust findet, und tröstende Hoffnung) zur Aeusserung bringen (El. 121—250.) War es hier die für die Handlung gegebene Grundsituation, die in's Gefühl verwandelt zur Scene wurde, so kann nun auch das einzelne dramatische Moment den plötzlichen Ausbruch des meist concentrirten Gefühls hervorrufen, das sich kaum in Worte fassen kann, so in dem Komm. El. 824—870, wo nach der falschen Meldung des Pädagogos der fast sprachlosen Betrübniss der El. gegenüber die Haltung des übrigens tief erregten Chors gesammelter erscheint, und in dem Bühnengesange der El. (1232—1270), wo die Freude derselben über die Ankunft des Orestes abermals kaum in Worte eingehen zu können scheint, während die ruhigere Haltung des Orestes schon im Trimeter sich kundgibt. Wie die Grundsituation (El. Parod. und Aj.) und das einzelne Moment des dramatischen Verlaufs (Klage- und Freudengesang der Elektra) in das Gefühl genommen zur Scene wurden, so geschieht es auch mit der Endsituation des Oed. Kol. 1670 ff., die sich als Kommos darstellt, in welchem die Klagen der Ant., während der Chor und Ismene gemässigter erscheinen, zwar nicht die Plötzlichkeit, wohl aber die Intensität der Klagen der El. haben. — In den erwähnten Gesängen genoss das Lyrische noch die Selbstständigkeit, dass das Gefühl neben die Situation tretend und so zu sagen abseits stehend sich hören lässt. Die Empfindung mit ihrer Aeusserung, wiewohl als Empfindung des Handelnden selbst, begleitet, jedoch noch immer vom Handeln geschieden, eben dieses Handeln oder Geschehen, indem sie dadurch selbst zur Scene wird, es muss aber auch dieser letzte Rest von Selbstständigkeit des Lyrischen verzehrt werden, indem β) das Lyrische völlig in den dramatischen Verlauf eingeht und als Selbstständiges überhaupt nicht mehr, sondern nur als Ton, Stimmung, Farbe des Dialogs erscheint. Bei diesem Ziele werden wir auf einem durch mehrere Stufen bezeichneten Gange anlangen. Die Parodos der Elektra enthielt die lyrisch gefasste Exposition, die Parodos des Oed. Kol. ist, da sie den wirklichen dramatischen Fortgang der Handlung enthält, dramatisch. Das Lyrische bedeutet hier nur die Erregtheit der Gemüther, des Chores wie des Oedipus und der Antigone, die sich dann auch auf die Besprechung der Thaten des Oedipus (v. 510—548) fortsetzt. Ebenso beginnt die Parodos im Philoktet durchaus dramatisch. Die Erregtheit ist hier bei dem Chor die Angst, sich zu verrathen, bei Neoptolemos, der in Anapästen spricht, die Folge der Bedeutung der Situation an sich, während dann in der Mitte (Str. β u. Ant. β) das Gefühl als Mitgefühl mit den Leiden des Helden sich verselbstständigt, zuletzt aber (Str. γ und Ant. γ) das Dramatische wieder deutlich heraustritt. — In dem Klagegesange der Elektra und dem Bühnengesange derselben war es das Moment des dramatischen Verlaufs, das den Ausbruch des Gefühls hervorrief, welches nun aber dabei von dem eigentlichen Verlauf als solchem geschieden blieb. Dem entsprechend kann nun auch diese Scheidung fallen, das Gefühl in die Darstellung völlig und ohne Rest eingehen, und diese also dadurch zur gefühlten werden. So sind in die Auffindung der Leiche des Ajax (Aj. 866—960) die Klagen des Chors als Dialog mit Tekmessa hinein verflochten. Aehnlich ist es bei der Ermordung der Klytaemnestra (El. 1398—1441) das Gefühl der Betheiligten, das die durchaus dramatische Scene durchdringt, ebenso spricht die tiefe bis in's Innerste dringende Erregung aus den Anomoiostropha im Philoktet 1169—1217. An allen drei Stellen ist es das Entscheidende, eine Art von Wendepunkt, das die Richtung in's Lyrische mit sich führt. Endlich kann das Lyrische aber auch nur

als das ganz augenblickliche Aufglühen des Inneren, als die innere Erregung im Verlaufe des Dialogs auftreten, und solches Erglühen kann nun wieder verschiedene Ursachen haben, z. B. eine betrübende Nachricht, wie die der τροφός an den Chor über den Selbstmord der Deianeira (Trach. 880—895), oder das Aussergewöhnliche der Situation an sich, wie das Gespräch des Hyllos mit dem Presbys (Trach. 971—982, 1016—1022), das den Klagen des Herakles vorausgeht und sich durch dieselben hindurchzieht, oder die Energie, die auf den Beginn der Scene d. h. das Auftreten einer Person, oder die Schlussscene fällt (wie Antig. 155—162, 376—383, 526—530, 626—630, 1257—1260, Phil. 1409—1417, Exod. des Aj., Phil., der El. und Trach.) oder endlich den unmittelbar aus dem Gefühl stammenden Willen, so Oed. Tyr. 649—697 und Oed. Kol. 833—843 = 876—886, indem der Chor dort dem Oedipus räth, nicht weiter Kreon zu verdächtigen, sich selbst aber dagegen verwahrt, zu Oedipus Nachtheil zu sprechen, hier aber den Gewaltthätigkeiten Kreons gegenüber eine drohende Haltung annimmt und die Bewohner von Kolonos zu Hülfe ruft. Da es der direct ausgesprochene Wille ist, der sich hierin ausdrückt, so kann als Lyrisches hier nur noch dies gelten, dass dieser Wille vom Gefühl durchzogen bleibt und das Innere des Herzens verkündet. Damit ist das Lyrische zur blossen Nüance und Schattirung des dramatischen Motivs d. h. des Willens geworden, worin die Grenze der dramatischen Lyrik zu suchen ist. Das rein Dramatische, welches hier angrenzt, thut sich als solches durch den Trimeter als die ihm entsprechende Aeusserungsform kund. —

Durch die Uebersicht, die wir hiermit über das Gebiet der sophokleischen Lyrik gewonnen haben, sind wir dem Bildlichen insofern näher getreten, als dasselbe, da es nach seinem Begriffe das Innere im äusseren Dasein des Kunstwerkes ist, eine Bestimmung eben dieses Inneren nothwendig macht. Nun aber hat sich das Innere zunächst seiner Form nach als Gattung der Poesie bestimmt. Innerhalb der lyrischen Poesie begründete sich dann durch das lyrische Subject die Theilung in Chorlieder und Kommoi. Im Chorliede selbst führte zunächst die doppelte Erfassung der Situation eine Zweitheilung herbei, während weiterhin die dramatischen Unterschiede der Situation und das Verhältniss des Allgemeinen zu derselben eine nähere Eintheilung veranlassten. Im Kommos, der die Existenz des Lyrischen innerhalb des dramatischen Verlaufs selbst umfasst, liess sich nach dem Ueberwiegen der einen der beiden geeinigten poetischen Grundformen deutlich eine doppelte Richtung wahrnehmen, innerhalb deren abermals nähere Unterschiede nach dem lyrischen Gehalt hervortraten. Die Bestimmung des Inneren, die hierdurch gewonnen ist, lässt sich dahin zusammenfassen, dass nunmehr das bestimmte lyrische Subject die bestimmte Situation empfindet. Subject und Object der Empfindung sind gegeben, und aus der Vereinigung beider heraus ist das Gefühl als solches d. h. seiner Art nach nennbar. Auch ist in Ansehung der Aeusserung des empfindenden Inneren bereits des doppelten Verhaltens gedacht worden, nach welchem dasselbe entweder die Situation als einzelne oder die allgemeine situationschaffende Macht (des Lebens) in sich hineinnimmt. Nun kündigt sich zwar in diesem Wechsel des Objects der Empfindung eine bestimmte Verfassung des Inneren an; als Ergebniss jedoch der Synthese des Subjects mit dem vertauschten Empfindungsobjecte ist zunächst wiederum das noch unexplicirte Gefühl anzusehen. Das Gefühl geht nun, um sich zu äussern, in das Gebiet der Anschauung, des Gedankens und Willens über, so jedoch, dass es sich dadurch als Gefühl überhaupt und näherhin als das in sich einige Gefühl erhält. Diese Aeusserung gibt es sich, indem es seinen Verlauf in der Zeit nimmt. In demselben wird zwar Ansteigen, Höhe und Absteigen wahrnehmbar sein, ohne dass jedoch, wie auch Vischer Aesth. IV p. 1336 bemerkt, die Stellung der drei Elemente sich gleich bleibt. Ebenso kann das Gefühl durch verschiedene Stimmungen hindurch-

gehen. [1]) Ueberhaupt ist es ein steter Wechsel des Steigens und Fallens, bis es ganz und völlig zur Aeusserung gelangt ist. Da nun aber eben dieser im Wechsel sich vollziehende Verlauf das Innere ist, das, weil es alle sprachlichen Mittel aufbietet, um sich darzustellen, auch aus allen herausgelesen werden muss, so ergibt sich, dass die Darstellung des Bildlichen, sobald sie Nichts von demselben einbüssen will, dem Verlaufe des Liedes zu folgen und eine Analyse der von dem herrschenden Gefühl in Thätigkeit versetzten Phantasie zu liefern hat. Andererseits jedoch wird die Erkenntniss des Bildlichen nicht dabei stehen bleiben dürfen, das einzelne Gefühl in die Besonderheit seines Verlaufes hineinzuverfolgen, um durch solches Begleiten der Phantasie das jedesmalige Innere in der sprachlichen Form zu finden: vielmehr hat sie es selbst auf Kosten dessen, was im Bildlichen die Besonderheit des Einzelverlaufes des Gefühles ausmacht, als ihre eigentliche Aufgabe anzusehen, aus den bestimmten, bleibenden, wiederkehrenden Formen der Verfassung des Inneren, für welche die gegebene Eintheilung der lyrischen Poesie die Grundlage bildet, zunächst die bestimmten Formen des Gefühlsverlaufes zu ermitteln und dann die einzelnen poetischen Sprachformen als der Bestimmtheit des Inneren entsprechend d. h. als bildlich zu erkennen. Für diesen Zweck aber wird es nicht nöthig sein, sämmtliche Chorlieder und Kommoi ihrer Bildlichkeit nach voraus zu erläutern, sondern da diese Erläuterung nur überhaupt das Entsprechen von Aeusserem und Innerem darthun soll, hier aber auch in das Einzelne z. B. der Wortstellung hinein, so kann es genügen, für die in der obigen Uebersicht heraugetretenen Hauptformen je ein Beispiel zu erläutern, um sodann die Uebersicht der Unterschiede in der Entwickelung des Gefühles und der Sprachformen in ihrer bildlichen Bedeutung folgen zu lassen.

I. Das Chorlied. 1) Die Situation als einzelne der Inhalt des Liedes, und zwar: a) als Zustand: Ant. Parod. 100—154. Das Gefühl, aus welchem das Lied des einziehenden Chores sich heraussingt, kann als hohe, innige Freude über den eben errungenen Sieg bezeichnet werden. Diesem Gefühl löst der Anblick des jungen Tages, mit dem der Friede über die Stadt gekommen ist, die Zunge. Das kaum erschienene Morgenlicht hat den Sieg vollendet, es eröffnet die trostreiche Aussicht auf Wiederkehr des ersehnten Friedens. Dadurch gewinnt die Freude des Chors ein Recht, in ihm ihren eigenen, sichtbar gewordenen Inhalt zu sehen und solchen Inhalt zunächst überhaupt zu nennen: *ἀκτὶς ἀελίου*, dann aber ihrer inneren Kraft und Macht gemäss in's Aeussere hinein durch Apposition, Parechese und wiederholten Anruf zu vergrössern: *τὸ κάλλιστον ἑπταπύλῳ φανὲν Θήβᾳ τῶν προτέρων φάος, ἐφάνθης ποτ', ὦ χρυσέας ἁμέρας βλέφαρον.* Sogleich jedoch beginnt [2]) die Phantasie aus diesem Inhalt den Gott selbst, der Solches bewirkt, herauszuarbeiten. Sie sieht sein Auge: *χρυσέας ἁμέρας βλέφαρον*, sieht ihn über Dirke heraufkommen: *Διρκαίων ὑπὲρ ῥεέθρων μολοῦσα*, sieht, wie er den Feind: *τὸν λεύκασπιν Ἀργόθεν φῶτα βάντα πανσαγίᾳ* (denn ihr Auge verschliesst sich auch der äusseren Erscheinung nicht) jäh: *φυγάδα πρόδρομον* (die wachsende Wärme des Inneren häuft den Ausdruck) in die Flucht treibt, indem er selbst die Zügel der fliehenden Gespanne ergreift: *ὀξυτέρῳ κινήσασα χαλινῷ.* Die Siegesfreude aber hat ihren letzten Grund in der Grösse der Gefahr. Sie erstarkt, indem sie der Gefahr gedenkt, und weidet sich an dem Gedächtniss des überstandenen Schreckens, um darin nur eben sich und ihren eigenen Werth zu empfinden. Dies Schreckniss in klarer Gestalt sich vorzuhalten, macht die Phantasie einen Versuch;

---

[1]) Dieses Uebergehen hebt, sobald die Stimmungen verwandt sind, die Einheit des Gefühls nicht auf.

[2]) Dass es nur zum Beginne solcher Personification kommt, zeigen die Feminina: *μολοῦσα - κινήσασα.*

der an die Mauern der Stadt heranziehende Feind mit weissen Schilden wird ihr zum Adler mit schneeweissem Fittig; aus dem Streit des Polyneikes sieht sie ihn sich erheben: ὅς ἐφ' ἁμετέρᾳ γᾷ ἀρθείς, hört sein Geschrei: ὀξέα κλάζων, sieht in den weissen Schilden das weisse Gefieder: αἰετὸς ὑπερέπτα λευκῆς χιόνος πτέρυγι στεγανός, tritt aber, indem sie der Macht des noch frischen, sinnlichen Eindrucks des leiblich geschauten Waffengetümmels erliegt, zum Schluss aus ihrem Bilde heraus: πολλῶν μεθ' ὅπλων ξύν θ' ἱπποκόμοις κορύθεσσιν. Darauf sucht sie den blutgierigen Feind, der nun wirklich die Mauern erstiegen, wiederum und zwar dies Mal eben seiner Mordgier wegen in der Gestalt eines reissenden Thieres zu schauen, bleibt aber in die Anschauung des feindlichen Heeres und des Raubthieres getheilt und lässt, indem sie an den beiden Sphären der Wirklichkeit und des Bildlichen vorüberstreifend erst am Schluss die Gestalt als einige erfasst, darin mehr den allgemeinen Drang und das ihr innewohnende Bedürfniss des Schauens, als die das Einzelne des Bildes klar ausmalende Ruhe erkennen: „stehend über den Häusern umgähnt er rings im Kreise mit mordgierigem Speer den siebenthorigen Mund (die Stadt erhält in dieser Vorstellung ihr eigenes Leben) und zog fort, bevor er an unserem Blut mit den Kiefern sich gesättigt, und die Fichtengluth der Thürme Umkränzung ergriffen hatte.“ [1]) — Nun aber gibt sich die Freude des Chors ein ethisches Mass: die Niederlage der Feinde war gerecht. „Denn Zeus hasst Prahlworte hochfahrender Rede, und als er sah, wie sie heranrückten im ge-

[1]) Die gegebene Erläuterung bedarf der abweichenden Auslegungen halber einer Rechtfertigung. — Nach Hermanns Vorgang ὡς v. 113 zu streichen, kann von Seiten des Inneren annehmbar erscheinen: dann wird die Metapher als die sogleich fertige That der schauenden Phantasie der nur in das Schauen der Gefahr versunkenen Freude entsprechen. Andererseits kann sich in dem Uebergehen aus dem Vergleich in das direct Metaphorische nicht minder passend die Bewegtheit des Inneren kundthun. Jedenfalls aber ist dasselbe auf die Gestaltung der herannahenden Gefahr gerichtet. Schnelligkeit und Kampfesstärke sind die Momente dieser Gefahr, die im Fliegen des Adlers verbildlicht werden. Gefahr drohte aber nicht sowohl vom Polyneikes allein, als vom gesammten Heere, und von diesem daher, nicht von jenem, ist überhaupt das anapästische System nach Scaligers leichter Verbesserung ὅς-Πολυνείκους zu verstehen. Dadurch erhalten auch die näheren Stücke des Bildes ihr besonderes Verständniss, indem mit ὀξέα κλάζων auf das laute Geschrei der Menge, mit λευκῆς χιόνος πτέρυγι στεγανός auf die dicht gedrängten weissen Schilde hingewiesen wird, λεύκασπις φώς war das Heer ja auch v. 105 genannt, ja selbst die Worte πολλῶν μεθ' ὅπλων und besonders die folgenden ξύν θ' ἱπποκόμοις κορύθεσσιν hört man lieber vom Heere als metonymisch vom Polyneikes gesagt. In der Ergänzung der anapästischen Dipodie: ὦρσεν· κεῖνος δ' (ὀξέα κλάζων), die das Metrum nicht verlangt, cfr. Rossb. Metr. III p. 107, befriedigt weder der Wechsel des Subjects, noch ist überhaupt das directe Hervortretenlassen des Polyneikes der Person des Chors entsprechend. Muss demnach das ganze anapästische System von dem als Adler angeschauten argivischen Heere verstanden werden, so darf darum doch nicht der Schluss der Antistrophe ἀντιπάλῳ δράκοντι von den Thebanern gelten. Boeckh, der die Worte ἀντιπάλῳ δράκοντι richtig auf die Argiver bezieht, stellt zwar hierfür auch die Erklärung des Systems als Beweis auf, zu dessen Subject er Polyneikes macht: ὃν .. Πολυνείκης .. ἀγαγὼν θούριος .. ὑπερέπτα, und bemerkt p. 224, dass an die Feindschaft des Adlers und Drachen, die man als Grundlage des Vergleichs betrachtete, schon desshalb nicht gedacht werden dürfe, weil überhaupt nicht das argivische Heer, sondern Polyneikes als Adler angeschaut werde; es bedarf aber dieses Beweises zu den übrigen nicht. Dass zunächst der Drache nicht als speciell thebanisches Zeichen anzusehen ist, beweist Boeckh p. 226, ebenso dass ἀντίπαλος, von den Thebanern gesagt, müssig sei, p. 225. Ueberhaupt aber ist sogleich sicher, dass der πάταγος Ἄρεος, weil mit den Worten τοῖος ἀμφὶ νῶτ' ἐτάθη der Grund des ἔβα angegeben wird (Belege bei Wolff), nur vom Ares der Thebaner verstanden werden kann. Soll nun mit δράκων wiederum die thebanische Kriegsmacht bezeichnet werden, so könnte δυσχείρωμα ἀντιπάλῳ δράκοντι nur bedeuten „ein schwieriger

waltigen Strom pochend (ὑπερόπτας) auf das Geklirr der goldenen Rüstung, traf er mit dem geschleuderten Strahl ihn, der schon auf der Höhe der Zinne sich anschickte, den Siegesgesang anzustimmen." Auch hier wird jeder Vorgang theils durch Metapher (πολλῷ ῥεύματι) theils in directer Veranschaulichung (χρυσοῦ καναχῇ-παλτῷ πυρί) dem inneren Auge nahegebracht. Diesen Moment, der Sieg und Niederlage ungeschieden bei einander hielt, kann die Phantasie nicht ungefeiert lassen, sie stellt sich in diesen Mittelpunkt und überschaut von dem Sturze des Riesen aus das Loos der Heerführer an den Thoren. „Dagegen getroffen (ἀντίτυπος als Moment directer Veranschaulichung) fiel er niedergeschleudert zur Erde, der Feuerträger (πυρφόρος heisst er dem spottenden Chore, wie wenn er erstrebt, was Amt und Gewalt des obersten Gottes ist), er, der mit rasendem Andrang wuthvoll heranschnob mit dem Wehen feindseligster Stürme." Der ungeheuerlichen Wuth feindlichen Anstürmens, die in Kapaneus ihren Höhepunkt erreicht, thut das Anschwellen des Ausdrucks: μαινομένᾳ ξὺν ὁρμᾷ βακχεύων kein Genüge, erst im Bilde des aufgewühlten Elements kommt die Phantasie zur Ruhe. „Das aber lief anders ab." In der abbrechenden Kürze und Ruhe des Ausdrucks stellt sich die solch Verfahren schnell vereitelnde, unerschütterliche Macht des Zeus dar. Hierauf wendet sich die das Schlachtfeld überblickende Phantasie kurz der Mannichfaltigkeit des Unterganges der Anderen zu, nicht ohne dabei der hervorkommenden Herbe des Gefühls [1]) eine Aeusserung zu verleihen. „Anderen theilte Anderes zu der andrängende gewaltige Ares," den die in das Schlachtgetümmel versunkene Phantasie δεξιόσειρος nennt „das Seilross" d. h. das kraftvollste am thebanischen Kriegswagen. [2]) „Die sieben um die sieben Thore gestellt, Mann gegen Mann (in ἑπτὰ ἐφ' ἑπτὰ πύλαις ἴσοι πρὸς ἴσους spiegelt sich die gleichvertheilte Macht und hebt damit durch den Gegensatz das Ungleiche des Ausgangs hervor) liessen dem siegreichen Zeus die eherne Wehr ausser den beiden Unseligen, die gleiches Verhängniss des Todes fanden," indem der theilnehmende Schmerz über den unnatürlichen Bruderkampf im gehäuften Ausdruck ihrer natürlichen Einheit und des gleichen Endes wiedergegeben

Sieg für den ankämpfenden Drachen," indem χείρωμα die Bedeutung von χείρωσις erhielte, denn „ein Unglückssieg", was der Sprachgebrauch zunächst erwarten liesse, würde ganz unstatthaft sein. Aber auch die erstere Erklärung passt, weil sie eine Verherrlichung der argivischen Kriegsmacht enthält, nicht zu dem stolzen Gefühl der Ueberlegenheit, das aus den Worten τοῖος ἐτάθη πάταγος Ἄρεος hervortönt, sondern mindert den Eindruck der vorhergegangenen Worte. Man erwartet aber ein weiteres Lob des πάταγος Ἄρεος, und eben dies gibt δυςχείρωμα in dem Sinne: „ein schwer zu besiegender Gegner für den ankämpfenden Drachen," indem der πάταγος Ἄρεος in die leichten Umrisse einer Person erhoben und wie ein Dämon angesehen wird, denn diese personificirende Kraft des Suffixes μα ist in den Neubildungen der Tragödie häufig. Der ankämpfende Drache sind die Argiver, womit das in φονώσαισιν, ἀμφιχανών, γένυσιν, πλησθῆναι angestrebte Bild seinen Abschluss findet. Dass aber die Phantasie, nachdem sie das heranrückende gewaltige Heer mit dem fliegenden Adler verglichen, um seine Blutgier zu zeichnen, in die Vorstellung des Raubthiers übergeht und bei dem Drachen ankommt, darin hätte man nur die Sicherheit ihres Blickes entdecken sollen, die sie bei aller Freiheit bewährt.

[1]) Spott über den überwundenen Feind liegt an sich dem Grundgefühl des Chors, der hohen Siegesfreude, fern und wird nur als schnell verklingender Nebenton eine Stelle finden dürfen. Einen solchen jedoch in πυρφόρος v. 135, ἐπεύχομαι v. 139 und, wie auch Schneidewin bemerkt, in πάγχαλκα τέλη v. 143 zu finden, wird um so eher erlaubt sein, als das Gebahren der Feinde, die κόμποι μεγάλης γλώσσης, vermöge des Contrastes den Hohn von selbst hervorrief.

[2]) πολυάρματος wird Theben v. 149 genannt.

wird: πλὴν τοῖν στυγεροῖν, ὣ πατρὸς ἑνὸς μητρός τε μιᾶς φύντε καθ' αὑτοῖν δικρατεῖς (der todte Begriff der Zahl wird wie auch sonst belebt) λόγχας στήσαντ' ἔχετον κοινοῦ θανάτου μέρος ἄμφω. Schnell aber sich losreissend von der schmerzlichen Erinnerung und in ihre Grundempfindung zurückkehrend erblickt die Phantasie in grossartigem Gesichte die Siegesgöttin, wie sie die wagenberühmte Thebe anlächelnd herbeikam (ἀντιχαρεῖσα als Moment directer Veranschaulichung), und so geht der Gesang in die Aufforderung über, zu vergessen, was dahinten liegt, und zu den Tempeln der Götter zu ziehen im nächtlichen Reigen, den der Thebische Bacchos den Boden erschütternd anführen soll, wobei der Gott die Festfreude selbst ist, die hierdurch als Person sich darstellt. Das Gefühl, welches beim Anblick des Morgenlichtes hervorbrach, griff, um sich zu äussern, zu epischen Mitteln, indem es eine Anschauung des Vergangenen gab, und mündet hierauf in das Moment des Willens [1]) aus. —

b) Die Situation als Moment des dramatischen Vorrückens und zwar als ungelöst der Zukunft zugewendet: Oed. Tyr. Stas. I 463—511.

Die Unkenntniss des Mörders des Laios und die unverständlichen Enthüllungen des Teiresias versetzen als Situationsmomente den Chor in die Stimmung peinlicher, angstvoller Ungewissheit. Das Gefühl dieser unsteten zwischen Furcht und Hoffnung schwebenden Unruhe ist als das Innere anzugeben, das in dem Liede sich die ihm entsprechende Aeusserung gibt. Da es aber die allgemeine Ungewissheit über den Mörder überhaupt ist, die auch den Oedipus in Gefahr kommen lässt, so bricht sie als Grundverfassung des Gemüths sogleich in der directesten Form als Frage hervor: τίς ὅντιν' ἁ θεσπιέπεια Δελφὶς εἶπε πέτρα... χερσίν, wobei die Erregtheit als solche den Felsen belebt (εἶπε πέτρα) und das natürliche Grauen vor dem Mörder in der Häufung ἄρρητ' ἀρρήτων, sowie in dem Epitheton φοινίαισι (χερσίν) sich darthut. Die Ungewissheit aber strebt danach, sich selbst in Gewissheit zu verwandeln. Das von dem Gefühl derselben niedergedrückte Subject klammert sich zu seiner Erleichterung an die augenblicklich einzige Gewissheit, dass der Gott auf den Mörder eindringe und [2]) ihn sicherlich erreichen werde. „Kräftiger d. h. hurtiger als windschnelle Rosse muss er entfliehen,“ wobei der Begriff der Schnelligkeit durch das Ueberbieten des Schnellsten, das der Anschauung nahe liegt (ἀελλάδων ἵππων), sowie durch die sinnliche Fassbarkeit des Zeitworts (φυγᾷ πόδα νωμᾶν) sich hervorhebt. Es ist die Freude des Inneren an dieser Gewissheit, die die Phantasie zwingt, die That des Gottes durch ihr Anschauen zu erheben. Sie thut es, indem sie den mit der Waffe des Blitzes gerüsteten Sohn des Zeus wie einen Krieger auf den Mörder eindringen lässt und ihm die Keren, die des Zieles nicht verfehlen, als Begleiterinnen zugesellt: ἔνοπλος γὰρ ἐπ' αὐτὸν ἐπενθρώσκει .... Κῆρες ἀναπλάκητοι. Schnell aber von dem Gesicht des auf den Mörder eindringenden Gottes nach Delphi sich hinüberwendend sieht sie den Orakelspruch, der sich wider den Mörder richtete, wie ein Flammenzeichen auf dem schneeigen Parnassos aufgehen, schwebt

[1]) Das Hinziehen zu den Tempeln der Götter und der Tanz enthalten als energischerer Ausdruck der Freude eine Bethätigung derselben, die bis jetzt nur in Worten ausgesungen ist.

[2]) Dass dieses dem Chor unzweifelhaft ist, heben auch die Herausgeber hervor. Ohne direct ausgesprochen zu sein, geht es doch aus den Worten ἵππων σθεναρώτερον-Κῆρες ἀναπλάκητοι-τὰ δ' ἀεὶ ζῶντα περιποτᾶται deutlich hervor.

aber, ohne in den Vergleich sich einzulassen, über den beiden Kreisen der Verglichenen und greift, um sich die Plötzlichkeit des Erscheinens und die weitdringende Geltung und Bedeutung des Orakelspruches vorzustellen, zu einer auf Vertauschung der Sinneseindrücke beruhenden Metapher: ἔλαμψε γὰρ .... φάμα, τὸν ἄδηλον ἄνδρα πάντ' ἰχνεύειν. Darauf treibt sie sich von dem Bilde des Aufspürens aus zu neuen Gesichten fort. Sie sieht den Mörder einsam durch Wälder und Höhlen schweifen und vergleicht ihn mit dem Stier, der von der Heerde sich entfernt und die Freiheit gewonnen hat, wobei das durchaus griechische Gefühl des Mitleids mit solcher Einsamkeit in directer Weise hervorquillt: μέλεος μελέῳ ποδὶ χηρεύων, am Ende aber sieht sie die Orakelsprüche wie geflügelte Wesen an, die den Mörder, der von ihnen loskommen will, unermüdet umflattern, indem der Begriff der Unentrinnbarkeit in dem Umkreisen des nach seiner Natur überallhin leicht dringenden Vogels sich darstellt: περιποτᾶται. Das in banger Ungewissheit schwebende Innere gab sich zunächst eine directe Aeusserung, stützte sich sodann in natürlichem Drange auf die Gewissheit des göttlichen Willens und forderte, um das Bedeutende d. h. den Angriff des Gottes auf den in der Einsamkeit umsonst sich verbergenden Mörder festzuhalten, für solchen Zweck die schauende Kraft der Phantasie heraus, die nun ihrerseits in dem unruhigen Abspringen von Bild zu Bild nur das Gefühl der Unruhe, aus dem sie stammt, verrathen hat. Hierauf zu dem Gespräche des Königs mit dem Seher übergehend steht das Innere rathlos vor den Enthüllungen des Teiresias: ὅτι λέξω δ' ἀπορῶ. Die unbestimmte allgemeine Pein der Ungewissheit wird hier zur bestimmten Angst, die sich wiederum zunächst eine directe Aeusserung schafft: δεινὰ μὲν οὖν δεινὰ ταράσσει σοφὸς οἰωνοθέτας .... ἀποφάσκονθ', wobei die Wiederholung: δεινά - δεινά das angsterfüllte Innere, σοφός daneben die Berechtigung dieser Angst hervorhebt. Als gleichberechtigte Mächte rufen die treue Liebe zu dem hochverdienten Herrscher und die Achtung vor dem begründeten Seherruhm des Teiresias im Inneren den Gegensatz von Hoffnung und Furcht hervor, wie er auch im Aeusseren durch die Wiederholung des οὔτε-οὔτε sich spiegelt, während die bange Unruhe des Erwartens als ein S c h w e b e n: πέτομαι δ' ἐλπίσιν bezeichnet wird. Am Ende aber gewinnt die Hoffnung als die dem Menschen überhaupt geläufige, hier aber auch aus der Vergangenheit allein verständliche Macht die Oberhand. Stärkt sich diese Hoffnung schon in dem Hinblick auf die den Sehersprüchen widersprechende Vergangenheit (τί γὰρ ἢ Λαβδακίδαις ἢ τῷ Πολύβου...., wobei das Getrenntsein beider Parteien sich für sich eine Aeusserung gibt: ἢ - ἢ und das Bild des göttlichen Angriffs in schwächeren Zügen: ἐπὶ τὰν φάτιν εἶμι ἐπίκουρος wieder auftaucht), so findet sie in der Erkenntniss, dass nur die Gottheit, nicht aber die Mantik unfehlbar sei, einen festen Halt. „Menschen können einander an Weisheit übertreffen, darum will ich vor der Erfüllung des Wortes den Tadlern nicht beipflichten,“ und nachdem sodann der Weisheit des Oedipus bei der Begegnung mit der Sphinx gedacht ist (πτερόεσσα κόρα heisst sie, weil das ungewöhnliche Aeussere schon als solches zum Schauen auffordert) sowie des Glückes, das er über die Stadt gebracht, tritt das zur Einheit in sich gelangte Innere in der deutlich formulirten Wiederholung der Willensbestimmung am Ende heraus: τῷ ἀπ' ἐμᾶς φρενὸς οὔποτ' ὀφλήσει κακίαν. Wie das Gefühl der Ungewissheit seiner Natur gemäss nach Gewissheit strebte, so ist die Angst vor den Sehersprüchen des Teiresias durch den Hinblick auf die Vergangenheit und die denkende Betrachtung des Allgemeinen zur Hoffnung hindurchgedrungen. Diese Hoffnung sprach sich als Ueberzeugung des Chors aus, die als Grundlage des Handelns die Richtung auf das Gebiet des Willens enthält.

2) **Das Allgemeine der Inhalt des Liedes: Ant. Stas. I 334—383. Als Moment des dramatischen Verlaufs ist bereits oben (p. 19) die Nachricht von der kühn ersonnenen und glücklich gelungenen Bestattung des Todten, als wahrhafter Inhalt des Liedes die Kraft und Macht des Menschengeistes überhaupt bezeichnet worden. Dieser Inhalt erzeugt in dem Chore zunächst das Gefühl staunender Bewunderung, das als ein Ansingen und Preisen des wesentlich erhabenen Objects zur Aeusserung gelangt. Der die Elemente und die unvernünftige Creatur bezwingende und in seinem eigenen Gebiete immer höher strebende, in Erfindungen und Erkenntnissen weiter dringende Menschengeist, der in solcher Thätigkeit auch wider die Gottheit und das göttliche Recht sich aufzulehnen wagt, wird dem Chor hier selbst zu einem Göttlichen. Soll dieser Alles erringende und bezwingende Menschenwitz, wie er in der Feindschaft mit den Olympiern selbst zur Gottheit wird, aus dem Mythus beglaubigt werden, so ist es Prometheus, der hier als allgemeine, absolute Macht auftritt, in deren Verherrlichung das Gefühl der staunenden Bewunderung sich zu befriedigen strebt. Diese staunende Bewunderung lässt es nun aber nicht zu der im eigentlichen Sinne lyrischen Einheit von Subject und Object kommen. Wir hören kein Lied, das diese menschliche Geistesüberlegenheit als seine Stimmung verriethe und aus ihr als momentanem Gefühl herausgeboren wäre, vielmehr bleibt dem Subject das Object als erhabenes stehen und damit äusserlich. Das Subject kann sein Erfülltsein nur als ein Anstaunen und also als ein Schauen des Objectes aussprechen. Die Phantasie im Dienste dieses Gefühls entrollt nun Bild auf Bild und verbildlicht das Gefühl, unter dessen Herrschaft sie steht, um so entsprechender, je deutlicher sie überall den triumphirenden menschlichen Geist als Gestalt erfasst. Durch die Sicherheit ihres Blickes hat sie das Bedeutende, Grosse und Bleibende d. h. die entscheidenden Schritte, die der Menschengeist auf der Bahn seiner Bildung gethan, in den knappen Rahmen weniger Gemälde hineingeschaut. Die staunende Bewunderung setzt mit einem directen Ausdruck des Objects ein: πολλὰ τὰ δεινά, κοὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει, wobei der ausdrückliche Hinweis auf das viele Gewaltige, das sich nur zeigen muss, um sogleich unter den Menschen herabzusinken, dem Inneren, d. h. dem Staunen entsprechender und also bildlicher ist, als der jene beiden Acte nicht schauende, sondern vereinigende Superlativ. Die Phantasie hält aber das Neutrum (τοῦτο) fest, weil es die Bestimmtheit, die in der Persönlichkeit liegt, momentan auflöst und ihr den Menschen d. h. ihren Inhalt zunächst als unbestimmbares Etwas, als räthselhafte, ungeheuerliche Erscheinung vorschweben lässt, die erst, sobald sie nach ihren Aeusserungen und Werken aufgefasst wird, in die Grenzen der Persönlichkeit zurückkehrt: περῶν - πολεύων. Der Mensch ist Herr der Natur: seine Thatkraft, als aggressive, als kühner Muth gedacht, erweist er auf dem gefahrvollen Elemente des Wassers. Weil aber diese active, alle Gefahren und Schrecknisse überstrebende Seite menschlicher Kraft das Gefühl der Bewunderung schneller und directer erweckt, wendet die Phantasie hierher den Blick zuerst: „er zieht über die grauliche See bei stürmischem Südwind unter den ringsumtosenden Wogen dahinsegelnd" (χειμερίῳ νότῳ und näherhin περιβρυχίοισιν περῶν ὑπ' οἴδμασιν geben als Stücke directer Veranschaulichung den Moment der höchsten Gefahr, die dem Schiffer in der vom Sturme aufgethürmten Wogenmasse droht, während das mühsame Sichfortarbeiten des Schiffes in der Alliteration πολιοῦ πέραν πόντου χειμερίῳ χωρεῖ περιβρυχίοισιν gemalt wird). Als zäher, widerstehender, ausdauernder Fleiss bewährt sich die menschliche Kraft dem spröden und festen Elemente der Erde gegenüber: „und die höchste Göttin, die Erde, die unvergängliche, nimmer ermattende mühet er für sich ab, indem die Pflüge Jahr ein Jahr aus sich durch die Schollen winden, mit dem Rossgeschlecht sie durchfurchend." Auch hier veranschaulicht sich das Bild nach dem directen Verfahren im erweiterten Satzbau durch ἰλλομένων ἀρότρων - πολεύων, während das rastlose Ringen

d. h. die Wiederkehr desselben Thuns in dem wiederkehrenden Laute ἄφθιτον ἀκαμάταν ἀποτρύεται sich spiegelt. Zur Kühnheit und Ausdauer gesellt sich kluge List, die den Menschen zum Herrn der Thierwelt in allen Elementen macht, so der Luft: κουφονόων τε … ἄγει, der Erde: καὶ θηρῶν … ἔθνη, dem Wasser: πόντου .., φύσιν, List hilft sie ihm fangen: σπείραισι δικτυοκλώστοις und zähmen: κρατεῖ δὲ μηχαναῖς. Reichliche Mittel directer Veranschaulichung (das Epitheton: κουφονόων, δικτυοκλώστοις, ὀρεσσιβάτα, λασιαύχενα, οὔρειόν τ' ἀκμῆτα, die höheren, mehr Leben enthaltenden Begriffe φῦλον, ἔθνη, φύσιν, die Satzerweiterung ἀμφιβαλών, ἀμφιλοφῶν (?) ζυγόν) bietet die Phantasie auf, um diese vielfache Thätigkeit zu schauen, deren Subject (περιφραδὴς ἀνήρ) in den einigenden Mittelpunkt derselben gestellt als directeste, plötzlich hervorstürzende Aeusserung der im Schauen sich unterbrechenden Bewunderung zu gelten hat. Hierauf erhebt sich die Phantasie zu den Grossthaten des menschlichen Geistes, durch die er das Leben nach innen gestaltet und in die seiner selbst würdige Form herausgebildet hat. Als entsprechendes Aeusseres des wahrhaft menschlichen Wesens wird von der Phantasie die Sprache mit dem flüchtigen Gedanken (φθέγμα καὶ ἀνεμόεν[1]) φρόνημα), der Sinn für staatliche Ordnungen (ὀργαὶ ἀστυνόμοι) und der Schutz des alltäglichen Lebens gegen die Mächte der Witterung, die Geschosse unwirthlichen Reifes und Regens (in Wohnung und Kleidung) erfasst. Wiederum greift sodann das Gefühl zur directen Aeusserung, indem es mit παντοπόρος diese Rundschau abschliesst und das menschliche Thun und Treiben momentan als schrankenloses hinstellt: ἄπορος ἐπ' οὐδὲν ἔρχεται τὸ μέλλον. Zwar wird es dieser Schranken sogleich inne (Ἅιδα μόνον φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται), kehrt aber zuletzt in sich selbst zurück, wenn es des Versuchs gedenkt, den der menschliche Geist macht, um selbst diese Schranken in möglichste Ferne zu rücken: νόσων ἀμηχάνων φυγὰς ξυμπέφρασται, wobei das Oxymoron φυγὰς ἀμηχάνων den kurzen Triumph des μηχανόεις verbildlicht, der vom Hades um den Ruhm des παντοπόρος gebracht wird. Da aber die Phantasie, indem sie diesen Hymnus auf die Menschennatur anstimmt, dieselbe sogleich als Ganzes erfasst, nimmt sie nun auch die Gefahren in sich herein, die aus dem Missbrauch der Geisteskraft erwachsen, und löst sich, in die Nähe der Situation herabschwebend, zuletzt in eine denkende Betrachtung auf, die die Freunde der νόμοι und δίκη in scharfem Gegensatze von ihren Verächtern trennt und am Ende als directe Ueberzeugung des Chores hervortritt, der mit den Verächtern der νόμοι und δίκη keinerlei Gemeinschaft, weder im Hause, noch im Staate, haben mag. Das Gefühl des Staunens gab sich somit dadurch eine Aeusserung, dass es das Allgemeine, den Menschengeist, wie eine objective Macht

---

[1]) Die Sprache besteht aus dem φθέγμα, dem Klange, und dem φρόνημα, dem geistigen Gehalt, dem Gedanken. Dieser kann „flüchtig, windschnell" genannt sein, wie ἄνεμος auch sonst den Begriff der Schnelligkeit ausdrückt (ἰσάνεμος nennt Eur. Iph. A. 206 den Achilleus), der Gedanke aber, wie auch die Herausgeber bemerken, bereits Hom. Od. VII, 36 als Bild der Schnelligkeit dient. Nicht minder passend würde aber nicht bloss der eine Bezug der Schnelligkeit, sondern, sobald einmal das Geistige mit Natürlichem verglichen werden soll, das gesammte Wesen des Elements, als Leichtigkeit, Beweglichkeit, Feinheit, das Unkörperliche als solches, die Immaterialität der Luft den Vergleichungspunkt abgeben. Der Gedanke heisst dann „luftig" als bloss Gedachtes, Unausgesprochenes, während Boeckh p. 236 „die im Lufthauch ausgesprochene Weisheit" verstand. Des Aussprechens ist aber bereits in φθέγμα gedacht worden.

anschaute; dies Objectiviren begleitete den Menschen durch alle Sphären hindurch und nahm, da es auch die Schranken und die in der δεινότης liegenden sittlichen Gefahren begriff, zuletzt die Form der subjectiven allgemeinen Betrachtung d. h. der zweiten Erfassung des Allgemeinen an, wobei als Allgemeines, das hier als Gedanke und zwar als Ueberzeugung des Subjects erscheint, die δίκη ἔνορκος und die νόμοι zu bezeichnen sind. Weil aber auch die Antistrophe der objectiven Macht des Menschengeistes gilt, so kann diese subjective Betrachtung hier nur die Bedeutung einer besonderen Form des Objectivirens behaupten. — Dass aber die Phantasie in dieser objectivirenden Thätigkeit bei dem directen Verfahren der Veranschaulichung stehen blieb, ohne in das Gebiet des Tropischen überzugreifen, und ebenso auf die geraden Formen der Empfindung, abgesehen von dem Polysyndeton v. 353—356 und den Gegenüberstellungen (παντοπόρος-ἄπορος, ὑψίπολις-ἄπολις), Verzicht leistete, dies ist aus dem Gefühl des Liedes zu erklären. Dies Gefühl ist kein unmittelbares, es hat seine stoffliche Heftigkeit verloren, wir erhalten es wie aus zweiter Hand. Alle die unmittelbaren Gefühle, die die Nachricht in dem Chore hervorrufen konnte, wie das directe Staunen über die einzelne That, die Ungewissheit über den Thäter, die Angst für sein Leben, das Mitleid mit dem Vergehen oder der Zorn über dasselbe, schweigen in ihrer Heftigkeit; die Grösse und Macht des Eindrucks stellt sich in der Erhebung zum allgemeinen Situationsgrunde dar. Das Staunen des Inneren über die einzelne That führt zum Hinblick auf das Allgemeine, der nun aber eben des Allgemeinen wegen zu einem Klären und Beruhigen des Inneren wird, das hier als ein bleibendes Verhalten, nicht als momentan aufflammendes, rasch vergehendes Gefühl sich ausspricht. Diese Ruhe kann sich aber nach dem Begriffe der Bildlichkeit weder mit der Unruhe des Metaphorischen noch mit den directen Aeusserungen der Empfindung vertragen. —

Einer wesentlich anderen Erfassung des Allgemeinen begegnen wir im folgenden Gesange. Das I. Stas. enthält den Verlauf des mittelbaren Gefühls. Das Staunen über die einzelne kühne That sprach sich in dem Staunen über die allgemeine, menschliche Geisteskühnheit aus, wobei die Ruhe des Allgemeinen als Empfindungsinhaltes beruhigend auf die Thätigkeit der Phantasie einwirkte. Wird aber die Mittelbarkeit des Gefühls als solche ihrer bildlichen Bedeutung nach festgehalten, und näherhin nach dem wahrhaften Zustande des Inneren gefragt, das sein Staunen auf diesem, indirecten, Wege darzuthun vermag, so ist es die Ruhe und Fassung desselben, die Freiheit des Gemüths, die sich in dem wortlosen Ueberwinden der Situation und dem sofortigen objectivirenden Ansingen des Allgemeinen herauskehrt. Diese unverlorene Ruhe des immerhin staunenden Inneren erklärt sich aus dem Nichtwissen des Thäters. Noch ist das Individuum, das die That gewagt, dem Chore unbekannt, und doch ist es gerade das Handeln und Leiden des Individuums überhaupt, das die Empfindung in ihren Tiefen erregt und in das mitfühlende Innere gewaltsam einschneidet. Nun aber ist Antigone als das Subject der That hervorgetreten, und bereits hat sie aus dem Munde Kreons (575) ihr Schicksal erfahren. Dies Schicksal derjenigen, auf welche die Hoffnung des Volkes gerichtet ist, schaut der Chor im Lichte der Vergangenheit des Labdakidengeschlechtes an. So wird es ihm zur Erscheinung der alten ἄτη, die in dem Hause seiner Gebieter einmal heimisch geworden mit dem jungen Geschlecht von Neuem aufwächst und ihr Ende nur in seinem Ende erreichen zu können scheint. Macht und Motiv der Situation ist die ἄτη „die Geistesverwirrung und Gemüthsverblendung, die die übereilte That und Strafe derselben gleich mit sich bringt“ (Preller, Griech. Myth. I, 416.) Das Innere erkennt nun zwar dieselbe als das Allgemeine der Situation, aber die tiefe, in der einzelnen Situation befangene Erregtheit des Inneren kann sich nicht zu einer gleichsam fertigen, situationüberstrebenden

Verherrlichung des Allgemeinen erheben, vielmehr wird das Allgemeine von dem directen Gefühl theilnehmenden Schmerzes nur innerhalb des einzelnen Leides als das darin sich Offenbarende, Durchsetzende erfasst. Jenem freien Ansingen des Allgemeinen gegenüber haben wir hier das Ringen und die Arbeit des Inneren vor uns, das zum Allgemeinen aufstrebt (Str. α) und doch von der Situation nicht loskommen kann (Ant. α), bis es dann im Preise des Zeus die Ruhe für die denkende Betrachtung gewinnt (Str. und Ant. β.) Das Innere äussert sich in dem einfachen Aussprechen der neubestätigten Erkenntniss, dass glückselig nur die seien, deren Leben überhaupt kein Leiden gekostet habe. Aber die Erregtheit hat kein Genüge daran, zu sagen, wie die unheilbringende Verblendung in einem Geschlecht unablässig von Glied zu Glied wirkt, sobald einmal von den Göttern das Haus erschüttert sei: οἷς ἂν σεισθῇ θεόθεν δόμος, es will diese fort und fort thätige, continuirliche, in immer grössere Ausdehnung hinaus sich offenbarende Macht der ἄτη, die als solche unsichtbar nur in den einzelnen Stössen zur Erscheinung kommt, in klarer Gestalt schauen; da findet es ihr Bild in der aufgeregten See. Hier kann es die einzelnen Momente dieser Erregung in ihrer natürlichen Folge klar von einander halten und, je genauer es sich darein versenkt, um so gründlicher sich befriedigen. Die Ate schreitet von Geschlecht zu Geschlecht „wie die Meereswoge, wenn das unterseeische Düster aufgeregt von widrigen Thrakischen Stürmen an die Oberfläche gelangt ist (δυσπνόοις ὅταν Θρῄσσαισιν ἔρεβος ὕφαλον ἐπιδράμῃ πνοαῖς), [1]) dann von Grund aus den dunklen Sand aufwühlt und unter dem heftigen Sturm die von den Wogen getroffenen Gestade erseufzen.“ Das zunehmende Tosen des Meeres ist in dem Heraufkommen des ἔρεβος ὕφαλον, des Obersten, Erregbarsten der θὶς κελαινά, dem Aufwirbeln des dunklen Sandes βυσσόθεν durch die heftiger erregte Fluth und dem Widertönen der fluthgepeitschten, fernen Küste, des von der ἄτη getroffenen fernen Geschlechts, klar erkennbar. Nun zu den Labdakiden sich hinüberwendend, sieht er, wie Leiden sich auf Leiden stürzen und nicht ein früheres Geschlecht das spätere zu erlösen vermag, wobei der wiederholte Ausdruck (πήματα ἐπὶ πήμασι πίπτοντα, γενεὰν γένος) die sich aufthürmenden Leiden und einander folgenden Geschlechter malt, während aus ἐρείπει das in σεισθῇ begonnene, aber im Hintergrund gehaltene Bild hervorschaut. Den Schmerz über das vergangene Leid hat die Zeit zur Wehmuth abgekühlt; ihr entspricht der bei aller Lebendigkeit gehaltenere Ausdruck. Heftiger wirkt der frische Schmerz über das Gegenwärtige, der ungestüm aus einem Bilde in ein anderes fährt und in der Hoheit seiner Vorstellung den Werth seines Inhalts erkennen lässt. Antigone ist ihm das Licht (φάος) in der langewährenden Finsterniss des Unglücks oder konnte es doch werden, das Licht verlischt. Ehe jedoch dieser Zug noch ausgesprochen, schaut die Phantasie das Geschlecht als Baum, die noch übrige Antigone als ῥίζα an und lässt an beiden Bildern festhaltend „Licht sich verbreiten über der letzten Wurzel im Hause des Oedipus.“ Der Untergang des Geschlechts wächst ihr zu einem Werke der Götter, sie sieht

---

[1]) In der gegebenen Erklärung ist ἔρεβος als Subject genommen und zu ἐπιδράμῃ ergänzt worden: τὸ οἶδμα; der anderen Auslegung gegenüber, der οἶδμα als Subject, ἔρεβος ὕφαλον als der zu ἐπιδράμῃ gehörige Accusativ gilt, stellt sie deutlicher die allmählich wachsende Erregtheit des Meeres dar. Diese Erregtheit wird zwar von aussen, durch den Sturm, bewirkt, entwickelt sich aber von innen heraus und geht von dem leiseren Rauschen, das das ἔρεβος ὕφαλον heraufkommenlässt, zu der Wirkung des den Sand immer tiefer aufwühlenden und weiterhin sich verbreitenden πόντιον οἶδμα über. Diese Continuität aber ist es, durch welche die Unablässigkeit des Wirkens der ἄτη innerhalb eines Geschlechtes verbildlicht werden soll.

die unterirdischen Götter bewaffnet, haucht der Leidenschaft Antigone's Leben ein und lässt die Unterirdischen im Verein mit der λόγου ἄνοια καὶ φρενῶν ἐρινύς die blutige Axt an die letzte Wurzel legen, plötzlich und unerwartet, wie es die asyndetische Wendung: δόμοις, κατ' αὖ νιν.. ἐρινύς im Aeusseren wiedergibt. So stellt sich die ἄτη als die ἄνοια λόγου καὶ φρενῶν ἐρινύς dar d. h. die zwar immerhin ererbte Verblendung (ἐρινύς), die zugleich aber das Innere, die Leidenschaft des Einzelnen ist, sein zur Handlung übergehendes Pathos und als solches in Kreon nicht minder thätig als in Antigone. Es sind die sittlichen Mächte, die zu menschlichen Zwecken und Charakteren geworden, in ihrer Einseitigkeit nur, indem sie sich gegenseitig verletzen, zur Durchführung gelangen. Dieser tragische Streit verletzt die Sittlichkeit als die in sich einige Macht. Die hierdurch angegriffene ewige Gerechtigkeit lässt nun diese einseitigen menschlichen Zwecke in und an ihrer Einseitigkeit untergehen. Die ewige Gerechtigkeit aber zur Person erhoben ist Zeus, dessen Macht der menschlichen Endlichkeit gegenüber unendlich ist. Indem das Individuum seinen Zweck durchführt, scheint ihm gut, was nicht absolut gut ist. Gerade dieser Weg führt dasselbe in die ἄτη. So wendet sich der Chor von dem Getreibe menschlicher Endlichkeit (in Antigone und Kreon) zu dem Preise des für solche ὑπερβασία unbesiegbaren und überhaupt allmächtigen Gottes hinüber. Diese ewige Macht veranschaulicht sich, indem an ihr gemessen werden die alle menschliche Thätigkeit unterbrechenden und aufreibenden Mächte des ὕπνος und χρόνος. Zu der Bestimmung zeitlicher Unbewegtheit aber gesellt sich die der örtlichen Herrlichkeit, des Sitzes im Lichte des Olympos. „Welcher Uebermuth der Menschen könnte deine Macht besiegen wollen, die weder der Schlaf bändigt, der Allbezwinger, noch die unermüdlichen Monde,[1] o Zeus, der du ein nicht alternder Herrscher wohnst im strahlenreichen Olympos; fort und fort gilt dies Gesetz nicht ohne Unheil einherschreitend für das Leben der Menschen.[2]) Angesichts dieser unverletzlichen Macht des Zeus können nur nichtige Hoffnungen den Menschen berücken, so dass er der ἄτη verfällt. Die Hoffnung schweift umher, wirkt bald segensreich, bald verderblich, indem sie den Menschen trügerische, leichtsinnige Gelüste vorhält, wobei ἐλπίς und ἔρωτες durch πολύπλαγκτος und κουφονόων als persönliche Wesen erfasst werden. So hat sich der Schmerz über die Macht der ἄτη in die denkende Betrachtung ihres Ursprungs verwandelt, die in das Gnomische, Sprüchwörtliche v. 619 überspielt und zuletzt in einen Spruch altbewährter Weisheit ausmündet: τὸ κακὸν . . . ἄτας. —

Auch das IV. Stas., das der Chor der scheidenden Antigone widmet, hat als ein Gesang auf das Allgemeine zu gelten. Dies aber ist hier die δύνασις μοιριδία in ihrer Unwiderstehlichkeit. Das Innere schwebt im Gegensatz zum vorigen Liede sogleich frei über der Situation, wie schon das Allgemeine, die Macht der Μοῖρα, die Ruhe der Resignation als Zustand des Inneren darthut. Theilt aber der Gesang mit Stas. I die freie Erhebung über die Situation, d. h. über den Schmerz des Abschiedes der Antigone, so greift nun das Gefühl für seine Aeusserung zu anderen Mitteln. Die Allmacht des Verhängnisses wird zwar auch als das Objective angeschaut, nicht aber dadurch

---

[1]) μῆνες θεῶν kann, wenn die Lesart richtig ist, nur die „unter der Herrschaft der Götter ablaufenden Monde" bedeuten.

[2]) So nach Boeckh, da eben dies das Gesetz ist, dass Niemand frevelnd die Macht des Zeus besiegen kann; doch kann seine Erklärung von πάμπολις nicht befriedigen.

gefeiert, dass alle Mächte des menschlichen Daseins, als Raum, Zeit, Abkunft, Reichthum, körperliche Tüchtigkeit, Wille, Sittlichkeit, ihr unterwürfig erscheinen, wie etwa im I. Stas. die Herrschaft des menschlichen Geistes durch alle Kreise seiner Thätigkeit hindurch verfolgt wird, vielmehr treten an die Stelle solch allgemeiner Anschauungsbilder epische Gemälde im eigentlichsten Sinne des Wortes. Die Macht der μοῖρα wird nicht an diesen Allgemeinheiten, sondern am einzelnen concreten Begebniss gemessen; die Verbildlichung des Allgemeinen verläuft im rein Individuellen. Das Schweben des Inneren über der Situation, das Freisein vom Affekt bleibt aber hier zugleich ein Schauen auf dieselbe, denn die Gleichheit des Leidens der drei heroischen Persönlichkeiten bildet nicht nur die sachliche Einheit des Liedes, sondern beweist, da das nämliche Leiden der Antigone bevorsteht, wie das Allgemeine hier nicht um des Allgemeinen willen, sondern nur indirect gepriesen wird, indem sich der Gesang direct an Antigone wendet. Das Vergleichen ihres Looses mit dem Loose Anderer, die hohes Geblüt vor demselben Schicksal nicht hat bewahren können, schliesst aber offenbar die Kraft des Trostes in sich, was zwar von Boeckh p. 268 nicht zugegeben wird, aber sich selbst mit der Annahme verträgt, dass Antigone nicht bis zum Ende des Gesanges anwesend blieb, s. Wolff p. 89. Das Innere, das den Schmerz über das gegenwärtige Leid der Ant. in sich niedergekämpft, wird nun aber durch die Betrachtung der fremden Schicksale in neue Erregung versetzt und bekundet seine Theilnahme in dem geschäftigen Thun der Phantasie, die sich in's Einzelne des fremden Leidens versenkt, wie wenn es nicht das fremde und vergangene, sondern wahrhaft das eigene, gegenwärtige wäre. Hieran ist aber nicht sowohl das Aussergewöhnliche der Begebnisse Schuld, als vielmehr die Macht des individuellen Handelns und Leidens über das Gemüth überhaupt, deren bereits im vorigen Stas. Erwähnung geschah. Der Grundton der Stimmung als ruhiger Ergebenheit, des τλῆναι, bricht sogleich in ἔτλα hervor. Sodann tritt das Bild der Danae vor uns hin; anschaulich ist ihre Person in δέμας Δανάας (der Danae stattlicher Leib), ihr Leiden in οὐράνιον φῶς ἀλλάξαι, der Leidensort in αὐλαῖς χαλκοδέτοις geschaut, nochmals fasst sich dies Leiden in seiner Schmählichkeit zusammen, wobei das Auge wiederum auf dem Kerker als dem Wichtigem verweilt: κρυπτομένα δ' ἐν τυμβήρει θαλάμῳ κατεζεύχθη, damit daneben tretend ihr Werth (καίτοι καὶ γενεᾷ τίμιος, ὦ παῖ παῖ) und ihre hohe Bestimmung (καὶ Ζηνὸς ταμιεύεσκε γονὰς χρυσορύτους: die Phantasie fasst die Liebe des höchsten Gottes als Act des Vertrauens) deutlich von dem dunklen Leiden sich abhebe; aber wie anschaulich das Bild gehalten, so zieht es schnell vorüber, der erhabene Inhalt muss erst gerade heraus genannt sein: ἀλλ' ἁ μοιριδία τις δύνασις δεινά, wobei die blosse Gedankenbestimmung δεινὰ sich sogleich in die Anschauung verwandelt: „nicht Reichthum, nicht Kriegsmacht, nicht Thürme, nicht meerumrauschte schwarze Schiffe (d. h. nicht Abwehr, nicht Flucht) möchten ihr entgehen" (οὔτ' — ἐκφύγοιεν). Heftiger schon glüht die Phantasie an dem verdienten Leiden des Lykurgos auf. Bedeutsam stellt sich das gleiche Leiden in der sonst ungleichen Situation durch den gleichen Ausdruck ausgesprochen in den Anfang: ζεύχθη, daran schliesst sich der hohe Name: παῖς ὁ Δρύαντος 'Ηδωνῶν βασιλεύς, hierauf der Anlass des Leidens im leichten Umriss κερτομίοις ὀργαῖς sowie der andeutende Hinweis auf die Strafe, das Austoben des Wahnsinns: οὕτω — μένος[1]), darauf wiederum

[1]) ἀποστάζει wird auch hier, wie gewöhnlich, transitiv zu nehmen sein, so dass die Antistr. keinen Wechsel des Subjectes enthält. Das Austoben des Wahnsinns der Gottesverkennung wird in ἀποστάζει als ein Austräufeln des Schaumes angeschaut, d. h. der leiblichen Erscheinung der Wuth überhaupt; diese Wuth vergeht eben durch das

deutlich das örtliche Bild πετρώδει κατάφαρκτος ἐν δεσμῷ, dann in asyndetischer Herbheit die bittere Lehre κεῖνος ἐπέγνω μανίαις ψαύων — γλώσσαις, zum Schluss genauer das Vergehen, wobei die Haupterscheinungsmomente des dionysischen Cultes zusammengefasst werden. „Denn abzulassen zwang er die gottbegeisterten Frauen und löschte die evoische Flamme und reizte die flötenliebenden Musen". Der Kleopatra und ihrer Söhne Schicksal regt die Phantasie am tiefsten auf. Es ist das Grasse des an den Söhnen des Phineus verübten Frevels, das schon für sich genommen die Phantasie beschäftigt und hier neben das Leiden der Mutter, der attischen Stammgenossin, tretend dem Auge eine weite Sehfläche darbietet. Solch vielfacher Inhalt beschreibt um sich einen grösseren Kreis. Er braucht einen geographischen Hintergrund, um als abgeschlossenes Ganzes geschaut zu werden, wie andererseits die That auch dem Orte seinen Werth verleiht: [1]) παρὰ δὲ κυανέων σπιλάδων — Σαλμυδησσός. Hier nun erhebt die Phantasie den einheimischen Kriegsgott zum Zuschauer der Gräuelthat, von der sie sich nichts erlässt, denn solchen Sinn hat das Häufen und Suchen des Ausdrucks: ἵν' ἀγχίπολις Ἄρης δισσοῖσι Φινείδαις εἶδεν ἀρατὸν ἕλκος τυφλωθὲν ἐξ ἀγρίας δάμαρτος „wo der benachbarte Ares die den beiden Phiniden von der wilden Gattin geschlagene verruchte Wunde der Blendung sah", aber die Phantasie kann nicht weiter, sie bleibt auf dem Bilde haften, sieht die leeren Augenhöhlen, die ihr zu Rachegeistern werden, und die blutigen Hände und Spitzen der Webschiffe über den ausgegrabenen Augen in frevelhafter Arbeit: ἀλαὸν ἀλαστόροισιν ὀμμάτων κύκλοις ἀραχθέντων ὑφ' αἱματηραῖς χείρεσσι καὶ κερκίδων ἀκμαῖσιν. Nun erst wendet sich die Phantasie zu dem Schicksal der Mutter, das durch das Medium des Schmerzes der Söhne hindurchscheint: „und hinschwindend beweinten die Unglücklichen der Mutter unglückliches Leid (μέλεοι μελέαν πάθαν giebt den gehäuften Schmerz wieder) aus unglücklicher Ehe entsprossen". [2]) Leicht gleitet die Phantasie, die sich an dem Leiden der Söhne nicht satt sehen konnte, über das Leiden der Mutter hinweg und träumt sich in die heitere Jugend des Mädchens hinein, indem sie zuvor der hohen Abkunft gedenkt: ἁ δὲ σπέρμα . . . Ἐρεχθειδᾶν, und nun wird mit dem vollen Recht des Gegensatzes die ungebundene Lust und das hurtige, im Vollgenuss der Freiheit sich tummelnde Herumschweifen im anschaulichen Bilde hervorgehoben, um daran empfinden zu lassen, wie schwer nach solcher Jugend das Loos der Einkerkerung drückte: [3]) τηλεπόροις δ' ἐν ἄντροις τράφη θυέλλαισιν ἐν πατρῴαις Βορεὰς ἅμιππος ὀρθόποδος ὑπὲρ πάγου, wobei das luftige Treiben sich in jedem Zuge, auch in ὀρθόποδος ὑπὲρ πάγου, vervollstän-

---

Austräufeln des Schaumes (wie dies von ungestümen Rossen deutlich Aesch. Ag. 1066 ausdrückt. s. Schneidew.). Damit bereitet sich die heraufkommende, richtige Erkenntniss vor.

[1]) Dies Eingehen in das Aeussere ist episch, nur dass im Epos das Aeussere schon um seiner selbst willen sich entfalten darf, während es hier als äusseres Local der That nur dazu dient, eben diese That zu feiern.

[2]) ματρὸς ist in obiger Auslegung zu πάθαν gezogen. Das Leiden der Mutter wird nur in den Thränen die ihr die Söhne weihen, angedeutet. Diese heissen ἀνύμφευτον ἔχοντες γονὰν als Söhne der νύμφη ἄνυμφος, wogegen das Leiden der Mutter, sobald ματρὸς als zu γονὰν gehörig aufgefasst wird, einzig in ἀνύμφευτον enthalten ist.

[3]) Jacob glaubt, „es solle mit dieser wegen ihrer mythischen Beziehungen für uns nicht ganz klaren Beschreibung die wunderbare von der menschlichen abweichende Erziehung der Kleopatra bezeichnet werden. Vielmehr ist es, wie ich glaube, die Eigenthümlichkeit des Leidens — denn an eine Einkerkerung der Kleopatra zu denken nöthigt die Einheit des Gesanges — die die Phantasie bestimmte, nicht bloss bei der göttlichen Abstammung, sondern besonders bei dem heiteren, ungebundenen Thun und Treiben der Boreade zu verweilen; die ἄντρα sind ihre Behausung, der ὀρθόπους πάγος der Schauplatz ihres Herumschwärmens inmitten der πατρῷαι θύελλαι.

digt, während die wiederholte göttliche Abstammung (θεῶν παῖς, denn väterlicher- und mütterlicherseits stammt sie von Göttern ab) nachdrücklich die Höhe der Stellung der Kleopatra hervorhebt, um sodann die Moiren über die hochgestellte treten und siegen zu lassen: ἀλλὰ κἀπ' ἐκείνᾳ . . . ὦ παῖ. So läuft der Gesang in den Trost zurück, mit dem er begonnen, und mahnt zur Ergebung den Moiren gegenüber, die er mittelbar verherrlicht. —

II. Der Kommos.

Dem Chorlied gegenüber ist es im Kommos erstens das handelnde Subject **selbst**, das seine Empfindung ausspricht. Der Weg, den dieselbe hier von ihrem Object, dem realen Anlass des Handelns, Geschehens, Leidens, bis zu ihrer Aeusserung in der Einheit des Subjects zurücklegt, ist der geradeste, kürzeste. Der Empfindungsinhalt wird nicht mehr durch das Medium des fremden Inneren gebrochen, wir erhalten nicht die reflectirte Empfindung, sondern von dem nämlichen Subject dasjenige empfunden, was es selbst thut, erlebt, leidet. Der Inhalt der Empfindung trägt zugleich die Entscheidung über Wohl und Wehe des Subjectes in sich. Diesen Unterschied in der Stellung der Handelnden und des Chors spricht Tekmessa deutlich in den an den Chor gerichteten Worten aus: σοὶ μὲν δοκεῖν ταῦτ' ἔστ', ἐμοὶ δ' ἄγαν φρονεῖν. Hierin nun ist die stoffliche Natur und Heftigkeit des Gefühls begründet. Nur die Parodos der Antig. verkündete das aus dem eigenen Zustand des Chors aufsteigende Gefühl; dieser eigene Zustand aber war nur der Zustand des **Volksganzen**, nun erst bekommen wir die wahrhaft individuelle Pein, die Freude, Trauer, Angst und Noth des einzelnen Inneren in ihrer concentrirten Stärke zu hören. Zweitens aber geht das Innere im Gegensatz zum Chorlied aus dem blossen Anhören seiner selbst zu der dramatischen Form, dem Dialoge, fort. In dieser Beziehung konnte nach der Stellung des Dramatischen a) der dramatische Verlauf nur zum lyrischen Stillstand werden, wie in dem Kommos der Antigone 806—882. Der Schmerz des Abschiedes vom Leben, in den sich die vor und nach der That (v. 72 ff. 462 ff.) bekundete Todesfreudigkeit der Antigone verkehrt, entspringt aus der allgemein menschlichen Freude am Dasein. Solche Freude steht auch der Antigone an, welche, obschon durchweg Erscheinung der Idee, darum doch nicht aufhört, individuelle Gestalt zu sein. Die Aeusserung des an sich rein menschlichen Schmerzes ist aber in ihrem Verlaufe von der antiken Lebensanschauung durchdrungen. Zunächst gibt der allgemeine Drang des Schmerzes, in dem Anderen sich wiederzufinden und das fremde Gemüth in sich hereinzuziehen, durch die Anrede an den Chor sich einen Ausweg: ὁρᾶτε μ', ὦ γᾶς πατρίας πολῖται, nun aber nicht etwa „die ich sterben soll", sondern, da Alles, was sie thut, nur noch in diesem Sinne für sie Bedeutung hat, dass sie es zum letzten Male thut: νεάταν ὁδὸν στείχουσαν, νέατον δὲ φέγγος λεύσσουσαν ἀελίου, κοὔποτ' αὖθις. **Νεάταν** ὁδὸν **νέατον** φέγγος wiederholt sie in κοὔποτ' αὖθις, es ist, wie wenn das Gefühl von dem Wichtigen nicht lassen könne; plötzlich tritt ihr dann das Unerhörte ihres Todes vor die Seele, daher das Leiden nochmals direct genannt wird: ἀλλά μ' ὁ παγκοίτας Ἅιδας ζῶσαν . . . ἀκτάν, wobei ζῶσαν neben Ἅιδας tretend sein volles Gewicht erhält, und die Unruhe des Inneren durch den Gegensatz ἀλλὰ und den Wechsel der Construction (ἀλλά μ' ὁ π. Ἅιδας ἄγει) sich äussert. Unnatürlich wie die Art ihres Todes ist die Zeit, denn sie hat noch nicht erreicht, was sie musste. Hier aber hören wir in dem Verweilen der Klage die hellenische Jungfrau. Dem erfüllten Inneren entspricht die Fülle des Aeusseren: οὔθ' ὑμεναίων ἔγκληρον, οὔτ' ἐπινυμφίδιός πώ μέ τις ὕμνος ὕμνησεν. Wiederum hindert die Erregtheit den glatten Verlauf der Rede, das Bedeutende, Grund und Anlass dieser Erregtheit, will auch im Aeusseren als das Selbstständige erscheinen: οὔτε ὕμνος ὕμνησεν, während das rasche Enteilen zur neuen Vorstellung abermals den

springenden Ausgang herbeiführt: ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω. Das Zusammenbringen aber der sich drängenden Vorstellungen (der Hochzeit und des Todes), das hier Antigone selbst vollzieht, ist, als Geistesthätigkeit gefasst, ein Versuch der Befreiung vom Schmerz, der wie ein Fremdes angeschaut wird. Wohl wünscht der Chor, A. mit der Singularität ihres Todes zu trösten, nicht durch Siechthum sterbe sie, nicht das Handgeld der Schwerter empfangend, sondern nach eigenem Willen und allein als ζῶσα gehe sie in den Hades, aber Antigones Schmerz hängt sich sogleich an das Grausenvolle dieser Singularität ihres Endes, und indem sie so nach ähnlichem Schicksal herumsucht, findet sie das Leiden der Niobe auf, das die Phantasie weit ausmalt, um in der fremden Qual nur eben die eigene wieder zu schauen und durchzuempfinden: ἤκουσα... ἄκρῳ; den Angelpunkt, das Wunder der Versteinerung selbst, schaut die Phantasie im Naturbild des Wachsens an: τὰν πετραία βλάστα δάμασεν, wobei die Festigkeit des umrankenden Felswuchses durch den Epheu besonders nahegerückt wird: κισσὸς ὡς ἀτενής, schwebt dann aber mit der Leichtigkeit nationaler Gewohnheit [1] von der Niobe zur Felsgestalt über: καί νιν ὄμβροι τακομέναν... δειράδας. Der Chor hat mit seinem Hinweise auf die göttliche Abstammung der Niobe, die einen Vergleich verbiete, wiewohl es immer ruhmvoll für einen Sterblichen sei, ein göttergleiches Loos zu haben, Antigone ebensowenig verstanden, wie er von ihr verstanden wird, die aus dem Troste: καίτοι... θανοῦσαν einen Hohn heraushört. Die gehaltenere Stimmung des Chors vermag dem Schmerz nicht in seine Tiefe zu folgen, dieser aber verliert, sich in sich vertiefend, die Freiheit des Blickes und das Verständniss des fremden Inneren. Daher die Klage der Antigone über den Spott (οἴμοι γελῶμαι), den der Chor bis nach ihrem Tode zurückhalten soll (τί με.. ἐπίφαντον;) und der Anruf der Bürger, die ihr ferner stehen, und der unorganischen Natur, die ihr sympathisch werden muss, weil sie Mitgefühl nicht findet, wo sie es gesucht: ὦ πόλις... ἄλσος; Stadt, Bürger, Quell und Hain sollen ihr bezeugen, was sie erleidet: οἷα genügt ihr nicht, sie muss das Leiden im Leiden nennen: φίλων ἄκλαυτος, und nun, da sie des τάφος ποταίνιος gedenkt, den die Phantasie deutlich als ἕρμα τυμβόχωστον erfasst, entwindet sich ihr der Weheruf ἰὼ δύστανος, im Angesicht ihres Looses, weder bei den Lebenden noch bei den Todten zu weilen: μέτοικος... θανοῦσιν. [2] Wiederum überhört Antigone die Mahnung der Chors, dass sie ein selbstverschuldetes Leiden trage (ὑψηλὸν... προςέπεσες), sowie den in ihr liegenden Trost, und hängt sich einzig an das Schlusswort: πατρῷον . . . ἆθλον. Der Schmerz versenkt sich in die Vergangenheit, breitet sich darüber aus und befriedigt sich in der Erinnerung an das alte Leid, wie zuvor im Anschauen des ähnlichen; dabei spricht sich in den ungewöhnlichen Structuren die Erregtheit des Inneren aus, das mit der Arbeit am Aeusseren sich nicht lange zu thun macht: ἔψαυσας .. μερίμνας, πατρὸς .. οἶτον, τοῦ τε .. Λαβδακίδαισιν. Mit einem Weheruf nennt sie den Ehegräuel der Mutter: ἰὼ ματρῷαι λέκτρων ἆται, ruht aber nicht eher, als bis sie das wider die Natur Vereinigte auch in die Einheit eines sprachlichen Gebildes zusammengezwängt hat: κοιμήματα αὐτογέννητ', das sich rasch und wie von aussen her vervollständigt: ἐμῷ ... ματρός, fasst sodann in schnell und unvermittelt nachstürzenden Gedanken das alte und

---

[1]) δειράς und ὀφρύς als Bezeichnungen des Berges oder seiner Theile sind Gemeingut der Volksphantasie, s. Hense, poet. Personif. p. 14 und p. 59.

[2]) Die Worte οὔτ' ἐν βροτοῖσιν οὔτ' ἐν νεκροῖσιν sind mit Bergk zu streichen.



gegenwärtige Leid zusammen: οἴων ... ἔρχομαι und wendet sich, auf den Ursprung ihres Endes zurückgreifend, mit erneutem Wehe an den Bruder, wobei die Seltsamkeit ihres Geschickes in der Wortstellung: θανὼν ἔτ' οὖσαν vernommen wird. Wie der Chor (875) den früheren Trost (853—855) wiederholt, so fällt Antigone, nur leidenschaftlicher (ἄκλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναιος), in die früheren Klagen zurück, langt in οὐκέτι ... ταλαίνᾳ beim Beginne ihrer Klage an und schliesst mit dem nochmaligen Aussprechen der drückenden hellenischen Betrübniss: τὸν δ' ἐμὸν πότμον .. στενάζει. —

b) kann der dramatische Verlauf als solcher den Charakter des Lyrischen annehmen. In der Gruppe der hierher gezogenen, von Seiten des dramatischen Charakters nicht durchaus gleichstehenden Kommoi stellt sich der Klagegesang der El. (El. 823—870) insofern näher an a) als auch hier die Scene in dem Aussprechen der Klage der Elektra verläuft. Dennoch gehört der Gesang in die zweite Klasse. Während nämlich die Klage der Antigone (806—881) auf ihr nicht unmittelbar vorher, sondern schon v. 488 und ganz deutlich v. 498 bestimmtes Geschick zurückgeht, haben wir hier den der Mittheilung des Paedagogos und seiner Unterredung mit Klytämnestra (660—804) nach wenigen Trimetern der Elektra unmittelbar (von 825 ff. an) folgenden Ausbruch der Empfindung vor uns, das wahrhaft sofortige „empfindende Begleiten" (p. 22) des Geschehenen. Elektra und der Chor haben die Nachricht selbst mit angehört, sie sind allein auf der Bühne zurückgeblieben, die Nothwendigkeit des Begriffs des Dramatischen, das Scene aus Scene sich entwickeln lässt, führt in die Klagen der Elektra hinüber, die wir vermissen würden, wenn sie an dieser Stelle fehlten. Diese Unmittelbarkeit des Klageausbruchs der Elektra lässt als die Continuität des Verlaufs den dramatischen Verlauf als das Wesentliche erscheinen, der seinem Character nach lyrisch ist. Ein weiterer Unterschied betrifft den Verlauf als solchen. Antigones Gemüth gewann die Kraft, seinen Schmerz wie ein Fremdes anzuschauen und allseitig auszusingen, hier aber führt die Plötzlichkeit des Leides in Elektras herbem Inneren den höchsten Grad der Erregtheit mit sich, die in sich brütend erst allmählich Worte findet; dort stand das Innere still im Unabänderlichen, das auch der Chor als das Bestimmte, Unabänderliche erfasst, hier bewirkt die mit der Hoffnungslosigkeit der Elektra streitende, tröstende Hoffnung des Chors die grössere Lebhaftigkeit des Dialogs und jener Bestimmtheit gegenüber die Unruhe der Ungewissheit über das Bevorstehende. „Wo sind, beginnt der Chor, um Elektra zum Worte zu bringen (s. Wolff p. 67), die Blitze des Zeus und die leuchtende Sonne, wenn sie solches schauend es ruhig verbergen (ποῦ — ἕκηλοι;). Elektra hat hierfür nur den Weheruf: ἒ ἔ, αἰαῖ, auf die Frage aber, warum sie (die Starke) weine, in gesteigertem Gefühl den Ausruf des Abscheus: φεῦ und auf die Warnung μηδὲν μέγ' ἀΰσῃς das kurz abweisende ἀπολεῖς; erst bei der wiederholten Frage entfalten sich diese Elemente von Gedanken zur vollständigen, aber herben Antwort: εἰ τῶν φανερῶς .. κατ' ἐμοῦ .. μᾶλλον ἐπεμβάσει, wobei es ihrem Schmerze entspricht, dass sie den Orestes, mit dem sie allein beschäftigt ist, mit τῶν οἰχομένων hinlänglich bezeichnet zu haben glaubt. Der Chor an Agamemnon denkend erwähnt den Amphiaraos (χρυσοδέτοις ἕρκεσι fordert die Phantasie zum Schauen des Wichtigen auf), wird aber von dem Weheruf ἒ ἔ, ἰώ der Elektra unterbrochen, deren Unwillen (φεῦ) der Chor in seinem Sinne, aber nicht richtig deutet: φεῦ δῆτ' ὀλοὰ γάρ, eine Deutung, der Elektras Ungeduld voraneilt: ἐδάμη, um dann leidenschaftlich (οἶδ' οἶδ') in kurzen Sätzen: ἐφάνη — ἀναρπασθείς zu wiederholen, dass solcher Trost nichtig sei. Auf das Zugeständniss ihres Leidens bricht sodann der Schmerz über Vergangenes und Gegenwärtiges direct in voller Gewalt hervor, überbietet mit wortbildender Kraft den Ausdruck und häuft ihn auf: κἀγὼ τοῦδ' ἴστωρ,

ὑπερίστωρ πανδύρτῳ[1]) *πανθρήνῳ πολλῶν δεινῶν στυγνῶν τ' αἰῶνι.* Der Chor muss ihr beistimmen. Darum aber will sie keinerlei Trost hören: *μὴ .. παραγάγῃς*, denn dahin ist die Hoffnung auf den Bruder, bei dem sie sogleich wieder anlangt: *ἵν' οὐ πάρεισιν ἐλπίδων κοινοτόκων εὐπατρίδων τ' ἀρωγαί*, wobei das Innere diese in dem Bruder aufgehenden Hoffnungen durch die Attribute wie mit einem Blicke überschaut und als geschlossene, einheitliche Wesen darstellt. Der Chor stellt dieser schmerzlichen Wahrheit zwar den letzten Trost des *πᾶσι θνατοῖς ἔφυ μόρος* entgegen, aber umsonst, denn auch hier findet Elektras Schmerz neuen Anlass in dem jammervollen, schnell veranschaulichten (*χαλαργοῖς ἐν ἁμίλλαις τμητοῖς ὁλκοῖς ἐγκῦρσαι*) Ende des Orestes, dem sie nicht die Ehre des *τάφος* und der *γόοι* hat darbringen können. So konnte das von seiner Leidenschaft niedergedrückte Innere in seiner Aeusserung meist nur zum directen Ausbruch, dem Schrei der Empfindung, nicht zur durchgehenden freien Thätigkeit der Phantasie gelangen.

In der vorstehenden Erläuterung der Chorlieder und Kommoi hat sich die dem Inneren entsprechende Verschiedenheit des Aeusseren, d. h. die Bildlichkeit, zwar deutlich, aber zunächst nur im Einzelnen des Verlaufs herausgestellt. Die näheren, bestimmten Gesetze des Verhältnisses von Innerem und Aeusserem (s. p. 24) für alle Theile der Tragödien aufzustellen, bleibt der weiteren Untersuchung vorbehalten.

---

[1]) *πανσύρτῳ* würde eine zweite Neubildung sein.

Jahres-Bericht.

I.

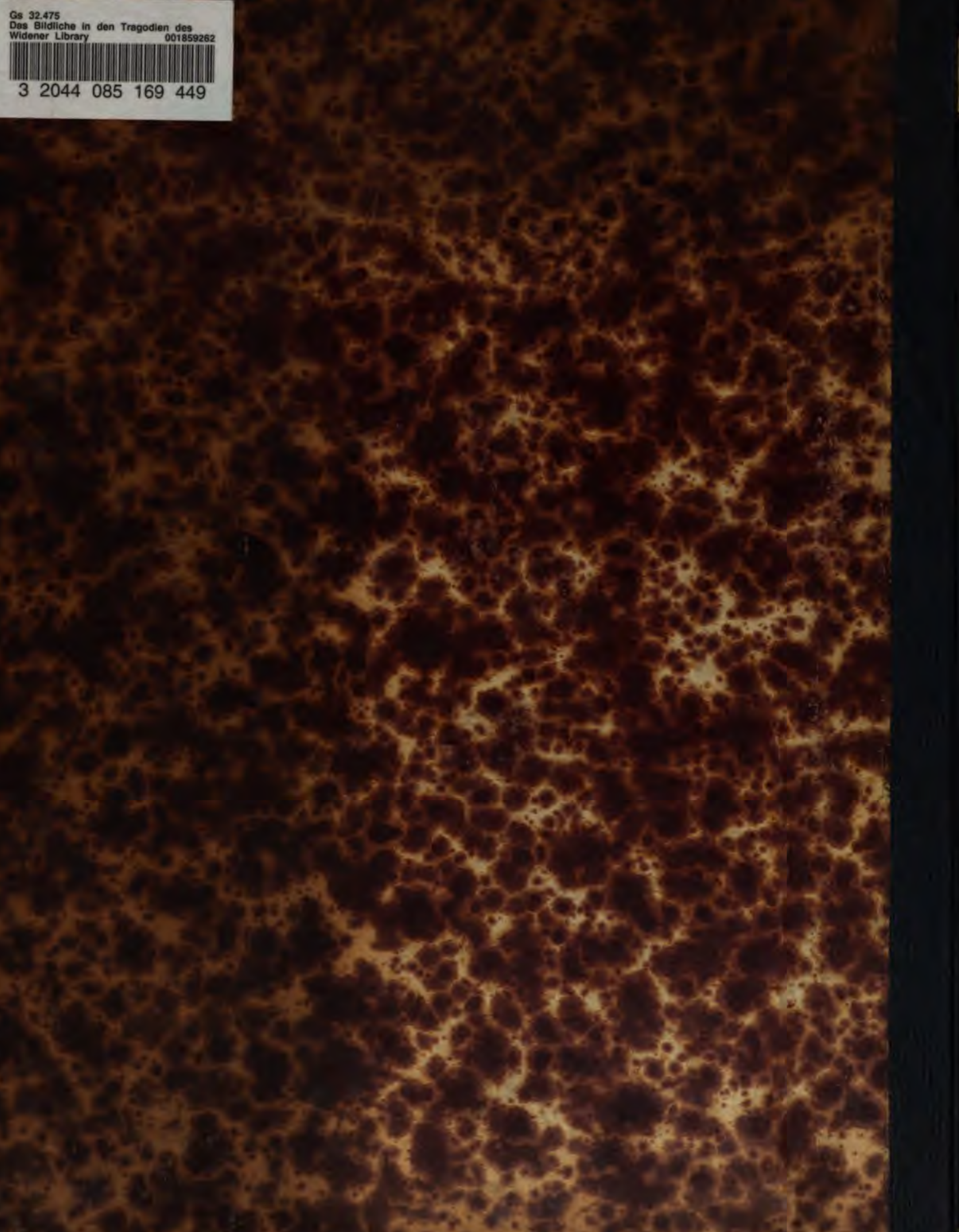
Vertheilung der Lehrstunden.

Lehrer.	I.	II.	IIIa.	IIIb.	IV.	V.	VI.	Summa
Rector **Bachmann** (*Ord. I.*)	8 Lateinisch 2 Griechisch	3 Geschichte						13
Oberl. Dr. **Göbel** (*Ord. II.*)	3 Deutsch 4 Griechisch 3 Geschichte	8 Lateinisch						18
Oberl. **Hertzer**	4 Mathematik 2 Physik	4 Mathematik 1 Physik	3 Mathematik 1 Naturkunde	3 Mathematik 1 Naturkunde				19
Oberlehrer Dr. **Ebeling** (*Ord. IIIb.*)			3 Lateinisch	2 Deutsch 10 Lateinisch 6 Griechisch				21
Oberlehrer Dr. **Grosch** (*Ord. IIIa.*)	2 Hebräisch	2 Religion 2 Deutsch 2 Hebräisch	7 Lateinisch 6 Griechisch					21
Gymnasiallehrer **Fischer** (*Ord. IV.*)			3 Geschichte		2 Deutsch 8 Lateinisch 2 Französisch 1 Geographie	2 Geographie	2 Geographie	20
Gymnasiallehrer Dr. **Schirlitz** (*Ord. V.*)		2 Lateinisch 6 Griechisch				12 Deutsch und Lateinisch		20
Gymnasiallehrer **von Unruh**	2 Französisch	2 Französisch	Religion 2 Deutsch 2 Französisch	2 Französisch		3 Religion 3 Französisch	3 Religion	21
Musikdirector **Trautermann**	1 Singen		2 Singen		3 Rechnen 2 Zeichnen	4 Rechnen 2 Zeichnen 2 Singen	4 Rechnen 2 Zeichnen 2 Singen	24
Superintendent Dr. **Arndt**	2 Religion							2
Dr. **Lehmann** * (*Ord. VI.*)					2 Lateinisch 6 Griechisch 2 Geschichte		12 Deutsch und Lateinisch	22
Cand. **Boess**					2 Religion			2
Lehrer **Sievert**						3 Schreiben	3 Schreiben	6
Cabinets-Secret. **Schöpwinkel**	2 Zeichnen							2

Die Vorklasse unterrichteten Lehrer **Sievert** in 21, Rector **Bachmann** in 1 Stunde.

* Die Stunden, welche Dr. Lehmann im Wintersemester gab, hatte im Sommersemester im Wesentlichen Dr. Meyer.




Gs 32.475
Das Bildliche in den Tragodien des
Widener Library 001859262
3 2044 085 169 449